Lenz als Dramatiker.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion) der K. B. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Oskar Gluth.

München-Leipzig 1912
Hans Sachs-Verlag (Gotthilf Haist u. Walther Diefenbach.)

Lenz als Dramatiker.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion) der K. B. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Oskar Gluth.

München-Leipzig 1912
Hans Sachs-Verlag (Gotthilf Haist u. Walther Diefenbach.)

Genehmigt auf Antrag der Herren
Professor Dr. F. Muncker,
Professor Dr. H. Paul.

Graphische Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

Meinen Eltern.

Inhalt.

		Seite
Literaturverzeichnis		5
Kap. I.	Einleitung	7
Kap. II.	„Die reale Grundlage der beiden Tragikomödien „Der Hofmeister“ und „Die Soldaten“.“	11
Kap. IV.	Die Menschendarstellung in den Lenzischen Komödien	20
Kap. III.	Die dramatische Struktur im Hofmeister und in den Soldaten	30
Kap. V.	Die idealistische Richtung in Lenzens dramatischem Schaffen	48
Kap. VI.	Lenz, Shakespeare, Plautus	60
Kap. VII.	Lenz und das Theater	67
	Anmerkungen	76

Benützte Literatur.

Jakob Michael Reinhold Lenz, Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Franz Blei. München und Leipzig. 1909 ff.

[Nach dieser Ausgabe wird, wenn nicht anders angegeben, in dieser Arbeit zitiert. Die römische Ziffer bedeutet die Bandzahl, die arabische Zahl bedeutet die betreffende Seite.]

Dorer-Egloff = J. M. R. Lenz und seine Schriften. Nachträge zu der Ausgabe von L. Tieck und ihren Nachträgen. Von Edward Dorer-Egloff. Baden 1857.

Falck, Lenz = Der Dichter J. M. R. Lenz in Livland. Hg. von P. T. Falck. Winterthur 1878.

Froitzheim = Lenz, Goethe und Cleophe Fibich von Straßburg. Ein urkundlicher Kommentar zu Goethes Dichtung und Wahrheit von Dr. Joh. Froitzheim. Straßburg 1888.

Gruppe = Reinhold Lenz, Leben und Werke. Mit Ergänzungen der Tieckschen Ausgabe. Von O. F. Gruppe. Berlin 1861.

Litzmann, Schröder = Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte von Berthold Litzmann. Hamburg und Leipzig. I. 1890. II. 1894.

Meyer, Schröder = Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers von F. L. W. Meyer. Hamburg 1819.

Pfütze = Die Sprache in J. M. R. Lenzens Dramen. Von Kurt Pfütze. Leipz. Diss., Braunschweig 1890.

Rauch = Lenz und Shakespeare. Ein Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode. Von Herman Rauch. Berlin 1892.

Rosanow = Jacob M. R. Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke. Von M. N. Rosanow. Vom Verfasser autorisierte und durchgesehene Übersetzung von C. von Gütschow. Leipzig 1909.

Sauer = Stürmer und Dränger. II. Teil. Lenz und Wagner. Hg. von Dr. A. Sauer. Kürschners Deutsche Nationalliteratur. Band 80.

Schmidt, Erich, Lenz und Klinger, zwei Dichter der Geniezeit. Berlin 1878.

— J. M. R. Lenz, Allgemeine Deutsche Biographie, Band 18, S. 274.

— Lenziana. Sitzungsberichte der Berliner Akademie, Bd. 41, S. 979 bis 1017. (1901.)

Stammler = „Der Hofmeister“ von Jacob Michael Reinhold Lenz. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Wolfgang Stammler. Halle a. S. 1908.

Stöber = Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim. Hg. von August Stöber. Basel 1842.

Tieck = Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz. Hg. von Ludwig Tieck. Berlin 1828. 3 Bde.

Ulrichs = Lenzens Tagebuch. Hg. von Ulrichs. „Deutsche Rundschau", 1877, S. 254 ff.

Weinhold, Gedichte = Gedichte von J. M. R. Lenz. Mit Benutzung des Nachlasses Wendelins von Maltzahn hg. von Karl Weinhold. Berlin 1891.

Weinhold-Nachlaß = Dramatischer Nachlaß von J. M. R. Lenz. Zum ersten Male herausgegeben und eingeleitet von Karl Weinhold. Frankfurt a. M. 1884.

Weinhold-Poët = „Moralische Bekehrung eines Poeten" von Lenz. Hg. von Karl Weinhold. Goethejahrbuch X, 1889.

Waldmann = Lenz in Briefen. Von Dr. F. Waldmann. Zürich 1894.

Die übrige Literatur ist an den betreffenden Stellen zitiert.

I.

In den vergangenen dreißig Jahren erfuhr nicht nur das künstlerische Urteil über Jacob Michael Reinhold Lenz eine gründliche Nachprüfung, sondern Hand in Hand damit ging auch eine Steigerung der menschlichen Anteilnahme für diesen „whimsical" charakter, wie ihn Goethe[1]) nennt. Voran ging Erich Schmidt mit seiner kurzen, Lenzens Bild jedoch kritisch und klar fixierenden Darstellung. (1878.) Die Forschung hat seitdem, wie die ziemlich angewachsene Lenzliteratur beweist, nicht geruht. In neuester Zeit wurde Lenz sogar bis zu einem gewissen Grade modern. Das Interesse für ihn zog weitere Kreise und konzentrierte sich jetzt, im Gegensatz zu früher,*) unbedingt auf Lenz als dramatischen Dichter, auf Lenz als Verfasser der Tragikomödie „Die Soldaten", seine Lyrik und noch viel mehr seine Epik stellte man mehr in den Hintergrund. Fast gleichzeitig erschienen zwei neue, wissenschaftlich nicht völlig brauchbare Liebhaberausgaben,[2]) Rosanow schrieb eine ungemein breit angelegte Biographie, die jedoch das künstlerische wie persönliche Bild des Dichters nicht immer sehr klar widerspiegelt; mehr als einmal — (durch Dr. Stahl, 1905, und Dr. Kutscher, 1911, s. Kap. VII) — wurde versucht, Lenzens reizvollstes dramatisches Werk, die Soldaten, für die moderne Bühne zu bearbeiten und zu gewinnen, naturgemäß mit negativem Erfolg. Schon vorher war die naturalistische Schule in Deutschland lebhaft für Lenz eingetreten und hatte ihn als Vorkämpfer der eigenen Ziele im Drama hingestellt.

---

*) Gruppe, a. a. O. S. 284 hält die Werke der letzten Produktionsperiode (Petrarch, Tantalus, Waldbruder, Engländer) für den Ausdruck gesteigerter dichterischer Potenz. Sauer, a. a. O. S. IX, gibt dem Roman „Der Waldbruder", Weinhold, Gedichte, S. XI, der ersten Komödie von Lenz, dem Hofmeister, den Vorzug vor den anderen Werken und also auch vor den Soldaten.

Wie es bei Ausgrabungen und Wiedererweckungen oft geht: während man früher Lenz gegenüber wohl etwas zu engherzig urteilte, schoß man jetzt weit über das Ziel hinaus, so vor allem Dr. Max Halbe in seinem begeisterten Essay „Der Dramatiker Reinhold*) Lenz", in welchem er z. B. die Soldaten eine „einheitliche, überwältigende, naturalistische Tragödie"[4]) nennt, ein Urteil, das einer streng sachlichen Prüfung kaum standhalten dürfte. Um Lenz als einen Vorkämpfer des Naturalismus im deutschen Drama proklamieren zu dürfen, beruft sich Halbe besonders auf die „Anmerkungen übers Theater" (1774), mit welchen Lenz seinerzeit dem jungen Sturm und Drang eine Art von Verfassung gab. Halbe sieht — oder sah, es sind seit Abfassung des Essays 20 wandlungsreiche Jahre vergangen — in diesen Anmerkungen ein klar naturalistisches Parteiprogramm. „Wer sollte sich getrauen, zu unterscheiden, ward dies Anno 1770 geschrieben oder 120 Jahre später."[5]) Waren aber wirklich die Stürmer und Dränger, der junge Goethe, Lenz, Klinger, Leopold Wagner, Naturalisten in unserem Sinne?

Wenn man sich mehr auf ihre Theorie, wie sie in Lenzens Anmerkungen ausgesprochen ist, als auf ihre Taten stützt, die sich hinter dieser Theorie verschanzten, ja.

„Zurück zur nackten, ungeschminkten Natur!"[6]) lautete gegenüber der abgemessenen, wohltönenden Kunst der französischen Klassizisten die Losung im Lager der deutschen Stürmer und Dränger, in der Tat eine Proklamierung des Naturalismus, die freilich erst 100 Jahre später und diesmal in Frankreich mit — allerdings vorübergehendem — Erfolg wiederholt wurde, weil sie jetzt in gewissem Sinne einer Zeitforderung entsprach. Die Stürmer und Dränger jedoch, die so heftig nach Natur in der Kunst verlangten, standen logischerweise dem Wesen des s t r e n g e n Naturalismus noch fremd oder doch unreif gegenüber. Der Naturalismus in der Kunst (Dichtung, Musik und Malerei), dem weniger positive Bedeutung als vielmehr eine Aufgabe der Vorbereitung, Anregung und Überleitung beizumessen sein dürfte, ist erst eine Begleiterscheinung des 19. Jahrhunderts, seiner sozialen und überhaupt kulturellen Entwicklung und Erkenntnis, seiner philosophischen Strömungen. Pessimismus, Materialismus, Sozialismus und Poesie und Kunst des Alltagslebens = Naturalismus gehören zusammen. Die jungen Sturmgeister zu Ende des 18. Jahrhunderts jedoch, die, hypnotisiert von Shakespeare und Rousseau, angefeuert von Herder,[7]) gegen die französischen Klassizisten revoltierten,

*) Der eigentliche Rufname war Jakob. S. Falck, a. a. O., S. 3.

suchten die nackte, ungeschminkte Natur nicht so sehr im Leben der Gegenwart, im aktuellen Leben, das sie umgab und in dem sie selbsthandelnd und selbstleidend mitten drin standen, sondern mehr in literarischen Vorbildern, eben in den Werken Rousseaus und Shakespeares, die man wohl kaum als naturalistisch in unserem Sinn betrachten kann. Trotz der streng naturalistischen Losung ist die dichterische Produktion der begabten Stürmer und Dränger glücklicherweise Realismus mit nur naturalistischem Einschlag geblieben, Realismus, der hinwiederum nicht selten in idealistische Kunst hinübergleitet.

Für Jacob Lenz, diesen pathologischen, zerfahrenen Geist, gilt das in besonderem Maße. Mehr und öfter als die andern schlägt er naturalistische Töne an, verfällt daneben aber oft in einen geradezu extremen Idealismus. Davon, daß er in seinen Dramen ein naturalistisches Programm streng erfüllt habe, kann nicht wohl die Rede sein. Überhaupt, einen Markstein in der Geschichte des deutschen Dramas bedeutet Lenz, der Verächter des Verses und vor allem der geschlossenen Form im Drama, nicht, er blieb stets als verlorener, übersehener Vorposten (— zum Vorkämpfer fehlte ihm das energische Zielbewußtsein —) des naturalistischen Realismus abseits der großen, geraden Entwicklungsstraße liegen, ohne daß später je wesentlich auf ihn zurückgegriffen worden wäre. Lenz ist mehr eine hochinteressante Einzelerscheinung (im allgemeinen Rahmen des Sturms und Drangs) als ein notwendiges, überleitendes Entwicklungsglied. Aufgabe dieser Arbeit wird es sein, diesen allgemeinen Voraussetzungen nachträglich Existenzberechtigung zu geben.

Lenz war als Mensch wie als Dichter eine fast undefinierbare Natur, war ein scharf beobachtender, satirisch veranlagter Realist, der immer wieder von idealistischen Hirngespinsten genarrt wurde, war ein nervöser, pathologischer, für den Wahnsinn prädestinierter Mensch; in seinem spielerischen, sensiblen Geist fluteten Weltverbesserungsideen, theologisch-philosophische Spintisierereien, dichterische Pläne und imaginäre, mehr dem Kopf als dem Herzen entsprungene Liebesleidenschaften durcheinander. „Eins von den Gesichtern, das nicht zu zeichnen ist,“ [8]) sagt Lavater.

Muß man daher auch, — der historischen Wahrheit zuliebe —, dem Dramatiker Lenz mit Vorsicht und reiflichster Überlegung nahen, muß man auch einer übertriebenen Lobpreisung kritisch entgegentreten, ein überaus interessanter, auffallender Kopf in der langen Reihe deutscher Dramendichter bleibt Jacob Lenz, ist er doch in gewisser Beziehung als Dra-

matiker geradezu ein Problem, das, — der schwer zu umreißenden psychischen Silhouette Lenzens entsprechend —, nur schwer und mit Zurückhaltung zu behandeln ist. Als Mensch hatte er teilweise herrliche Eigenschaften und doch ist der Gesamteindruck trüb, als Dramatiker schuf er in Einzelheiten Vollendetes, etwas Ganzes, in sich Abgeschlossenes war ihm unbedingt versagt.

Wenn man von seiner Theorie ausgeht, die er in den Anmerkungen übers Theater,[9]) in der Rezension des neuen Menoza,[10] in der Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken[11]) niedergelegt hat, so kommt man nicht recht zum Ziel. Seine Theorie ist im allgemeinen charakteristischer für den Geist, für die künstlerischen Absichten im Lager der deutschen Stürmer und Dränger als für das eigene dramatische Schaffen, da er sich nur in ein paar augenfälligen Äußerlichkeiten (Negierung der 3 Einheiten vor allem) an seine von Lessing, Herder, Rousseau, Mercier u. a. übernommenen Lehrsätze hält, im wesentlichen aber arbeitet, wie die leitenden Faktoren T a l e n t, E r l e b n i s (im Leben oder in der Phantasie) und G e i s t e s z u s t a n d ihn führen. Darauf muß man wohl einen Hauptakzent legen. Nicht die Theorie, nicht die Nachahmung irgend eines großen Vorbilds ließ den Dichter als Dramatiker Bedeutsames leisten, sondern das u r s p r ü n g l i c h e, n a i v e T a l e n t, wenn es aus der richtigen Quelle genährt wurde, aus dem b e o b a c h t e t e n L e b e n. Nach diesem Gesichtspunkt muß man eine zusammenfassende Würdigung des Dramatikers Lenz anlegen, um zu einem halbwegs klaren Resultat zu kommen.

Eine Gruppierung seines dramatischen Schaffens nach den Untertiteln der Werke, also in Komödien, Schauspiele etc., wäre zu äußerlich und würde überdies nur irreführen, denn Lenz war sich oft selbst nicht klar, wie er seine Dramen bezeichnen solle. So nannte er den Hofmeister erst ein Lust- und Trauerspiel, dann eine Komödie, die Soldaten dagegen erst (noch im Druck) eine Komödie, dann ein Schauspiel.[12])

Eine andere, stichhaltigere Gruppierung dagegen hat in der Natur des Dichters ihren Grund. Lenz war keiner von den g r o ß e n Dichtern, in deren Kopf ein harmonischer Ausgleich zwischen Beobachtetem und Erdichtetem, zwischen Anschauung und Phantasie stattfindet. Solange ihm als Dichter die Natur mit Hilfe scharfer Lebensbeobachtung gewissermaßen die Hand führte, spiegelte seine Kunst das Geschaute in subtilen, nicht selten satirisch akzentuierten Bildern wider. Wollte Lenz jedoch aus seiner Phantasie heraus schaffen und dichten, verlor

er den Boden der Realität, die Basis aller gesunden Kunst, gänzlich unter den Füßen. Wir brauchen daher nur nach der Quelle, nach der Grundlage der einzelnen dramatischen Werke zu fragen, um eine Gruppierung vornehmen zu können, die innerlich begründet ist und die sich auch ohne subjektive Konstruierung des Urteils durchführen läßt.

Aus der Reihe von Lenzens Dramen empfindet man schon bei flüchtiger Betrachtung zwei derselben als wesensverschieden von den andern und künstlerisch unvergleichlich bedeutender. Es sind das die Komödien (besser Tragikomödien) „Der Hofmeister“ und „Die Soldaten“. Während in diesen (sozialen) Dramen ein gesunder, von scharfer Lebensbeobachtung getragener Realismus vorherrscht, sind die andern Werke mehr oder minder durchtränkt mit einem krankhaften Idealismus, der keine künstlerisch reinen Wirkungen aufkommen läßt. Nun sind wir tatsächlich in der Lage nachzuweisen, daß Lenz im Hofmeister und in den Soldaten, also in den Dramen, welche heutzutage vor allem seinen dichterischen Ruhm begründen, persönliche Erlebnisse aufgegriffen und dramatisch dargestellt hat, daß er beim Schaffen dieser Werke in innigster Verbindung mit der beobachteten Wirklichkeit, mit der realen Welt blieb. Die anderen Arbeiten dagegen verdanken ihr Entstehen teils literarischer Anregung, teils persönlichen Phantasieerlebnissen erotischer Natur, die Lenz dramatisch zu gestalten suchte, während er noch mitten im Erleben stand und von objektivem Gestalten, von einer kritischen Durchdringung des Materials noch nicht die Rede sein konnte. („Die Freunde machen den Philosophen“, „Der Engländer“, „Die Laube“). Im folgenden versuche ich zu zeigen, wie Lenz auf der einen Seite da, wo er vom realen Leben ausging, zu dichterisch hochbedeutsamen Resultaten kam, auf der andern Seite aber künstlerisch Schiffbruch litt, wenn er seiner schöpferischen Phantasie freien Lauf ließ und den Ballast beobachteter Wirklichkeit abwarf.

II.

Die reale Grundlage der beiden Tragikomödien „Der Hofmeister“ und „Die Soldaten“.

Aus dem, was Lenz in Livland beobachtet und erlebt, entstand der Plan zu seiner ersten, im Alter von 19 Jahren[13]) entworfenen Komödie „Der Hofmeister“ oder „Die Vortheile der Privaterziehung.“ Leider wissen wir über die reale Grundlage

des Stückes im einzelnen sehr wenig, ein paar Briefstellen und der Vergleich der zweiten, handschriftlichen Fassung mit der endgültigen, gedruckten Fassung (von W. Stammler mit Sorgfalt durchgeführt [14]) geben einige Aufklärung, sonst ist man auf Vermutungen angewiesen. Am 10. Okt. 1815 schreibt der Propst Schröder an Dr. Dumpf: „Im Vertrauen entdecke ich Ihnen, daß seine [Lenzens] nächste Verwandten es mißbilligten, daß er zum Inhalte seines Hofmeisters einen traurigen Vorfall in einer der angesehensten Familien Livlands erwählt und einen vornehmen Gönner darin so lächerlich vorgestellt hatte.“ [15]) Stammler knüpft an diese Briefstelle, wie folgt, an: Dieser „vornehme Gönner“ ist niemand anders als der General Berg, der Lenzens älteren Bruder Friedrich David in das Friedrichskolleg nach Königsberg gegeben hatte und ihn auch auf seine Kosten studieren ließ. Dessen Namen führen ja die beiden Väter in dem Stück und es läßt sich sogar in der Familie damals ein Major und ein Geheimer Rat nachweisen.“ [16])

Am 20. April 1821 schreibt Dr. Dumpf an Tieck, den späteren, recht oberflächlichen Herausgeber von Lenzens gesammelten Werken: „Den Stoff zum Hofmeister gab eine in Livland vorgefallene skandalöse Begebenheit. Die Personen sind Liv- und Kurländer, von denen ich Pätus und Bollwerk gekannt habe.“ [17])

Es ist nachgewiesen,[18]) daß verschiedene Personen, die Lenz gut gekannt hat, in der Handschrift namentlich angeführt sind, so der Student Pegau, (im Druck „Pätus“), der später Lenzens Schwager wurde,[19]) Frau Höpfner („Frau Hamster“), Reichardt („Rehhaar“), man darf daraus schließen, daß dem Dichter wohl bei den meisten Charakteren seiner Komödie bestimmte Personen seiner Bekanntschaft vorschwebten. Rosanow[20]) vermutet, daß ihnen Lenz im Manuskript die richtigen Namen ließ, um die Vorbilder stets recht lebendig vor Augen zu haben. Auffällig sind die satirischen Namen, die er den einzelnen karikierenden Porträts dann gab. Inwieweit er sich an jene Vorbilder gehalten hat, ist natürlich mit den wenigen Mitteln, die zur Verfügung stehen, nicht nachzuweisen. Selbstverständlich machte die dramatische Ökonomie Änderungen nötig.

Lenz selbst steht mit dem Stück auch rein stofflich in innerem Zusammenhang. Der Hofmeister ist ein Protest gegen die Erziehung junger Adeliger durch Hofmeister. Wir wissen,[21]) daß Lenz selbst, bevor er als Begleiter und Dolmetscher der beiden Barone Kleist nach Deutschland reiste, in Königsberg ein halbes Jahr als Hofmeister tätig gewesen. Bei dieser Gelegenheit hatte er nicht nur seine Abneigung gegen den Hof-

meisterberuf gefaßt, sondern hatte auch persönliche Erfahrungen gesammelt, hatte Charakterstudien in Adelskreisen gemacht, hatte überhaupt das Milieu, in das er später die Haupthandlung seiner Komödie hineinverlegte, kennen gelernt.

Er identifiziert sich keineswegs mit dem Titelhelden, mit dem Hofmeister Läuffer, von einem Selbstporträt kann nicht die Rede sein. Läuffer ist der Typ eines unwissenden Hofmeisters mit anerzogen guten Manieren. Der Dichter behandelt ihn durchweg mit überlegener Ironie.

Wer zu dem Schulmeister Wenzeslaus (in der Hs. „Martin") Modell gestanden, können wir leider nicht einmal vermuten. Das Vorbild im Bruder Martin („Götz") zu suchen, wie es Stammler[22]) versucht, halte ich zum mindesten für gewagt. Die Szenen in Halle und Leipzig hat Lenz anscheinend mit Bekannten aus der Heimat bevölkert. Pätus und Bollwerk sind Königsberger Studiengenossen namens Pegau und Baumann. In dem sanften Lautenisten Rehhaar karikiert Lenz nach einer Mitteilung eines ehemaligen Studiengenossen, des Kapellmeisters Joh. Friedrich Reichardt,[23]) seinen eigenen Königsberger Lautenlehrer, und zwar war dieser vermutlich Reichardts Vater, in der Hs. steht dieser Name statt „Rehhaar".

Ist es bei der Komödie „Der Hofmeister" unmöglich zu untersuchen, wie Lenz das Rohmaterial, das ihm das tägliche Leben an die Hand gegeben, für seine Zwecke zusammengepaßt, ausgewählt und künstlerisch verarbeitet hat, da das Rohmaterial in Einzelheiten nicht überliefert ist, so kann man bei Lenzens bedeutendstem Drama, bei der Tragikomödie „Die Soldaten", beinahe streng historisch zwischen Wahrheit und Dichtung scheiden. Wohl noch mehr als der Hofmeister ruhen die Soldaten auf der Grundlage des realen Lebens.

„Diese Komödie ist nichts andres als ein Bild aus meinem Leben." [24])

An Herder, dem er das Stück am 23. Juli nach Bückeburg geschickt, schreibt Lenz am 28. August desselben Jahres: „Das ist nach dem strengsten Verstand wahre Geschichte, in den innersten Tiefen meiner Seele empfunden und geweissagt. Aber so hoffe ich maskiert, daß das Urbild selber, das nun kein Herder ist, sich nimmer wieder darin erkennen wird." [25])

Er war aber doch nicht so sehr von letzterem überzeugt, denn schon vorher hatte er Herder mitgeteilt, es sei sein fester Entschluß, das Stück, das „sein halbes Dasein mitnehme," [26]) nicht vor einem Jahr drucken zu lassen.

Herder hielt sich nicht daran und auf seine Veranlassung hin gelang es Zimmermann, in dem Buchhändler Reich einen

Verleger für die Soldaten zu finden, der 15 Dukaten zahlte. „Der Druck begann mit dem neuen Jahr; Lenz war erfreut und erschrocken; das Honorar brauchte er nötiger als sein Leben, aber er wünscht, das Stück möge erst nach Michaelis ausgegeben werden und zwar unter wunderlichen Vorsichtsmaßregeln, pseudonym mit dem falschen Druckort Amsterdam.“ [27])

Je näher der Tag des Erscheinens rückte, desto ängstlicher wurde Lenz. Als er von Straßburg nach Weimar abgereist war, schrieb er aus Darmstadt, also zwischen dem 20. und 31. März 1776, an Herder:[28]) „Ich will Dir alles sagen, Herder! Das Mädchen, das die Hauptfigur meiner Soldaten ausmacht, lebt gegenwärtig in der süßen Erwartung, ihren Bräutigam, das ein Offizier ist, getreu wiederkehren zu sehen. Ob ders tut oder sie betrügt, steht bei Gott. B e t r ü g t e r s i e, so könnten die Soldaten nicht bald genug bekannt gemacht werden, um den Menschen zu zerscheitern oder zu seiner Pflicht vielleicht noch zurückzupeitschen. B e t r ü g t e r s i e n i c h t, so könnte vielleicht das Stück ihr ganzes Glück und ihre Ehre verderben, obschon nichts als einige Farben des Details von ihr entlehnt sind und ich das Ganze zusammengelogen habe. — Das ist die Bewandtnis: nun entscheide!“

Das Stück ist 1776 erschienen unter dem Titel: Die Soldaten. Eine Komödie. Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich. 1776.

Trotz Lenzens Bemühungen kamen Exemplare nach Straßburg. Die Enthüllungen aus dem Privatleben der Familie Fibich machten dort unliebsames Aufsehen.[29]) Lenz bekam Angst und veranlaßte seinen Freund Maximilian Klinger, in einem Brief an Reich (vom 6. März 1777) die Autorschaft mit ihren Folgen auf sich zu nehmen,[30]) worüber die eingeweihten Freunde herzlich lachten.[31]) Klingers Brief wurde 1864 veröffentlicht und war der Anlaß mancher Kontroversen über die Autorschaft der Soldaten, bis im Jahre 1880 ein Brief von Maximilian Klinger an Dumpf aus dem Jahre 1819 veröffentlicht wurde,[32]) in dem Klinger erklärte, nur auf Veranlassung von Lenz jenen Brief an Reich geschrieben zu haben, Lenz sei der Verfasser der Soldaten.[33])

Inwieweit „das Ganze zusammengelogen“ und nur „einige Farben des Details“ der Wirklichkeit entlehnt sind, läßt sich annähernd erkennen und bestimmen, wenn man die Komödie mit dem von Ulrichs im Schillerarchiv zu Greifenstein aufgefundenen „Tagebuch“ [34]) vergleicht.

In diesem Tagebuch, das nach Ulrichs am 22. oder 29. September 1774 beginnt und das ursprünglich französisch (Ulrichs),

englisch (Rosanow)[35]) oder italienisch (Froitzheim)[36]) geschrieben war, ist die historische, wenn auch Lenzens phantasiegetrübten Augen entsprechend etwas verzeichnete Darstellung der Verhältnisse zu sehen, welche die Anregung zu den Soldaten gaben. Froitzheim hat vielfach diese Darstellung auf Grund genauer Archivforschungen ergänzt und berichtigt.[37])

Ostern 1771 reiste Lenz als Mentor zweier kurländischer Barone von Kleist, die in französische Regimenter eintreten wollten, von Königsberg nach Straßburg ab. Hier verliebte sich der ältere, 1751 geborene Friedrich Georg von Kleist, Offizier im Dragonerregiment Schönberg, in die reizende Susanna Cleophe Fibich (1754—1820), die Tochter des reichen Juweliers und Ratsherrn Johann Philipp Fibich, — sie war eine Freundin der Friederike Brion —, und knüpfte mit ihr Beziehungen an, die endlich (1773) zur Verlobung führten. Lenz bestellte die Briefe und machte dem dichterisch nicht veranlagten Baron auch Verse für Cleophe. (In den Soldaten I, 6 köstlich persifliert. Auch in „Die Freunde machen den Philosophen" I, 2 kommt das Motiv wieder.) Lenz selbst „blutete nach aus alten Wunden", eine Anspielung auf sein unglückliches Abenteuer mit Friederike.

Als es zur Verlobung kam, hinterlegte der Baron bei dem Notar Lacombe 1773 ein schriftliches Eheversprechen[38]) (Soldaten III, 3 erwähnt), das mehr der Entwurf eines Ehekontrakts war. Er gab darin fälschlich sein Alter auf 25 Jahre an, um auch nach dem Straßburger Recht majorenn zu erscheinen. Schriftlich versprach er, nach Kurland zu reisen, um die Erlaubnis seiner Eltern zu der Heirat mit Cleophe zu erlangen. Kurz vor seiner Abreise traf sein jüngster Bruder, Christoph Hieronymus Johann, der ebenfalls in einem französischen Regiment Dienste nehmen wollte, in Straßburg ein. Kaum war der älteste Kleist abgereist, so spielte sein Bruder mit Feuer den Ritter der hübschen Cleophe, die etwas gefallsüchtig gewesen zu sein scheint. Um diesen für Cleophes Treue zum ältesten Baron von Kleist gefährlich dünkenden Einfluß des jüngsten Barons zu paralysieren, stellte sich Lenz selbst verliebt und machte ebenfalls Cleophe mit Hingebung den Hof, die nun, mit Lenz gewiß, ob auch mit dem Bruder ihres Geliebten, ist zweifelhaft, ihr Spiel trieb. Lenz war aber keine Natur, darnach gemacht, mit dem Feuer zu spielen, er verliebte sich in Cleophe, bildete sich zum mindesten eine tiefe Leidenschaft ein und glaubte auch an des Mädchens Gegenliebe. Wie er endlich zu der Einsicht kam, nur der Spielball ihrer Launen zu sein, ist unaufgeklärt, denn das Tagebuch bricht früher ab, d a ß er aber zu dieser Ein-

sicht kam, beweist eine Stelle aus dem Poëten,[39]) die sich, wie mit Bestimmtheit anzunehmen, auf Cleophe bezieht und die zugleich ein trauriges Selbstbekenntnis darstellt: Nach vielem Abarbeiten und Ohnmächtigwerden meines dahinsterbenden Genies bin ich endlich zu der kalten und freudeleeren Betrachtung zurückgekommen, die Schönheiten, die Vollkommenheiten die ich ihrem Geist und Herzen lieh, haben bloß in meiner Imagination gesteckt, ich sah allen Zauber um Armiden verschwinden und ein gemeines und weh, daß ichs sagen muß, häßliches Porträt stand, wo mein betörter Kopf vor einem Augenblick Ideale gesehen hatte."

Im Tagebuch sind natürlich die Namen der Hauptpersonen verschleiert, der ältere Kleist heißt hier Scipio, sein Bruder „Der Schwager" und Cleophe „Araminte". Die Mutter und die Schwester Cleophes werden erwähnt, ebenso wird mitgeteilt, daß Cleophe einen bürgerlichen Freier (in der Komödie Stolzius) abgewiesen hat.

Im November 1774 kam es zum Bruch zwischen dem jüngsten Baron von Kleist und Lenz, der mit ihm zusammenwohnte. Jedenfalls hing die Trennung irgendwie mit dem Cleophe-Roman zusammen, wäre es doch beinahe zum Duell gekommen. Kurz nachher muß Lenz mit seiner Komödie „Die Soldaten" begonnen haben, denn schon am 23. Juli 1775 konnte er sie, wie erwähnt, an Herder nach Bückeburg absenden. Zwischen der Abfassung des Tagebuchs und der ersten Dramenszenen können nur Wochen liegen, und doch hat Lenz als Dichter, als solcher hat er auch Dichtung und Wahrheit des Tagebuchs geschrieben, eine ganz andere Stellung zu der Materie gewonnen. Für das Tagebuch gelten noch Jacobis Worte:[40]) Lenz hat, wie wir sämtlich wissen, einen herrlichen Geist in sich; aber vor seinen Augen schweben fast immer Wolken und Dünste, sogar wenn er als Künstler sieht." Als Lenz jedoch die Soldaten schrieb, waren die Wolken und Dünste vor seinen Augen verweht und scharf sah er die Menschen, die Verhältnisse und die sich logisch aus ihnen entwickelnden Situationen.

Rosanow[41]) plädiert, angeblich nach Sauers[42]) Beispiel, für eine Beeinflussung der Soldaten durch Merciers Schauspiel „Le déserteur", das 1770 erschien. I, 3 zitiert Desportes ein Stück dieses Titels, Sauer bezieht das aber auf eine gleichnamige Operette von Sedaine. Die Ähnlichkeiten, die Rosanow ausführlich, sogar mit französischen Dialogzitaten, darlegt, sind jedoch so allgemeiner und vor allem rein stofflicher Natur, daß

von einer wesentlichen Beeinflussung des Stückes selbst nicht recht gesprochen werden kann.

Lenz durfte seine Komödie natürlich nicht in Straßburg spielen lassen, wo die Stadt um die Beziehungen des adeligen Offiziers zu dem schönen Bürgermädchen wußte, so verlegte er es nach französisch Flandern; innerlich, für ihn selbst, blieb aber Straßburg der Schauplatz, den er auch sonst, besonders im Dialekt, wahrte. Dadurch, daß er das Stück äußerlich verlegte, gewann er während des Schaffens den Mut, die Hauptpersonen markant zu porträtieren, so vor allem die Mitglieder der Familie Fibich und die beiden Barone Kleist. Daß er auch die Offizierstypen nach dem Leben zeichnete, ist selbstverständlich, er verkehrte doch während seines Straßburger Aufenthalts, noch mehr in Fort Louis und Landau, zumeist in Offizierskreisen.

Die Verlegung des Schauplatzes gab ihm zugleich die Mittel an die Hand, die äußeren Umstände etwas zu verschleiern, ohne daß die Charakteristik darunter litt. Kleist der Ältere wurde ein Adeliger namens Desportes aus dem französischen Hennegau und Offizier in einem Regiment zu Armentieres, sein jüngster Bruder der Freund und Waffenbruder von Desportes Mary. Der Juwelier Fibich wird ein Galanteriehändler Wesener in Lille, Susanna Cleophe heißt in der Komödie Marie, die ältere Schwester wie im Leben Charlotte. Sich selbst verteilt Lenz in gewissem Sinne an mindestens 3 Personen im Drama. Lenz, der genarrte Liebhaber, verbirgt sich hinter dem Tuchhändler Stolzius zu Armentieres, der Ankläger Lenz zieht die schwarze Soutane des Feldpredigers Eisenhardt an, der Reformator Lenz bedient sich des gütigen Obristen Grafen Spannheim als Vermittlers seiner grotesken Idee (Schlußszene).

Daß Lenz teilweise lebensähnliche Porträts entwarf, beweist vor allem der Vergleich der Heldin des Tagebuchs, Araminte, mit der Marie in der Komödie. Das ist ein und dasselbe Wesen, nur einmal durch die rosenrote Brille des Verliebten, das andre Mal durch das scharfe Augenglas des enttäuschten, aber gerechten Dichters gesehen.

Der jüngste Kleist-Mary sieht in der Komödie ungefähr so aus, wie er im Tagebuch gezeichnet ist, heiter, galant, zu tollen Streichen aufgelegt. Er spielt auch ziemlich die gleiche Rolle, er bemüht sich um die Liebe des von ihrem Geliebten verlassenen Mädchens. Nur die Beleuchtung in den Soldaten ist gegen das Tagebuch verschieden. Hier stellt ihn Lenz, weil jener der glückliche Nebenbuhler ist oder scheint, in ein etwas unangenehmes Licht, während er dort mit Hilfe der Handlung

den Charakter freundlich belichtet, damit die Charakterlosigkeit des Desportes um so dunkler dagegen abstäche.

Über die Ähnlichkeit zwischen dem älteren Baron Kleist und seinem Porträt in den Soldaten (Desportes) kann man leider keinen Vergleich anstellen, da jener in dem Tagebuch nur erwähnt, nicht geschildert wird. Die künstlerische Ökonomie wird im Drama eine ungünstige Färbung des Charakters verlangt haben. In der Komödie entpuppt sich Desportes immer mehr als gewissenloser, ja schurkenhafter und brutaler Egoist, während man zu dieser Charakterisierung nach der tatsächlichen Handlungsweise des Barons, soweit wir darüber orientiert sind, kaum berechtigt ist. Daß die Beziehungen mit dem Bürgermädchen wohl nicht zur Ehe führen könnten, mußte er wissen, aber er war jung, Offizier, adelig und war ein Kind des galanten Jahrhunderts. Lenz brauchte jedoch für sein Drama einen ergiebigeren, stärkeren Charakter als den eines leichtsinnigen jungen Kavaliers, mußte doch dieser Charakter den Anstoß dazu geben, die Handlung über das vom realen Leben Gegebene logisch hinauszutreiben, sollte sich aus einem innerlich starken Drama eine wuchtige Anklage gegen das Cölibat der Offiziere erheben.

Das Ergebnis ist also: Lenz ging bei den Soldaten vom realen Leben aus. Dieses gab ihm das Hauptmotiv (Verführung eines Bürgermädchens durch einen adeligen Offizier), das nicht neu war, das aber zum erstenmal in Deutschland zu einer lauten sozialen Anklage ausgebaut wurde. Das reale Leben gab ihm nicht nur das Motiv, es gab ihm auch das gesamte Bürger- und Soldatenmilieu mit den vom Autor teilweise jahrelang beobachteten und im Drama verwendbaren handelnden Personen. (Ausnahmen davon sind die Gräfin La Roche und ihr Sohn.)

Das ist das Bedeutende an Lenz und das hat er vor den andern zeitgenössischen Dramatikern voraus, daß er in dieser seiner besten Komödie so stark auf das reale Leben zurückgriff, daß er aus diesem nicht nur das Motiv, sondern auch die fast naturalistische Wahrheit der Darstellung, das Milieu schöpfte. Und doch hat er das Leben nicht abgeklatscht, nicht reproduziert, sondern mit den Mitteln des Dichters neugeschaffen. Was wollte Lenz? Er war empört, daß der ältere Baron von Kleist Cleophe verlassen hatte. Als Grund des Treubruchs erachtete Lenz mit Recht den Standesunterschied, der einer Heirat jener beiden vor allem Schwierigkeiten in den Weg legte, dann des Barons Eigenschaft als Offizier, von dem der König Ehelosigkeit erwartet,[43]) und seine Erziehung zum Offizier. Dadurch war in des Dichters Augen das Unglück Cleophes typisch, wie

ihm ähnliche Fälle bewiesen. Das weckte sein leicht erregbares Gerechtigkeitsgefühl und er entschloß sich, ein Stück zu schreiben, das den sozialen Mißstand grell beleuchten und Cleophes Schicksal, wenn möglich, noch zum Guten wenden sollte. Zu diesem Zweck reichte der Stoff nicht aus, den ihm das Erlebte an die Hand gab. Das Problem, wie es das Leben vor seinen Augen aufgerollt, war gut, aber die durch Jahre sich hinschleppende Lösung, besser Nichtlösung, die das Leben dem Problem gab, war durchaus undramatisch, blaß und unplastisch. Hier mußte der Dichter und Dramatiker einsetzen, um die Linie, die das Leben unklar werden ließ und nicht zu Ende zeichnete, straff aufwärts zu führen zu dem Ziel der sozialen Anklage.

Das Mittel, das Lenz anwandte, um das zu erreichen, ist, so einfach es war, gerade deshalb, ein schlagender Beweis für des Dichters künstlerischen Instinkt. Er verstärkte nicht nur den Charakter des Desportes, sondern vertiefte auch den von Cleophe resp. Marie, ließ ihre Liebe zu dem Baron stärker, innerlich zwingender sein, als sie es in Wirklichkeit (dem Tagebuch nach) wohl war, und verwandelte diese Liebe im Verlauf des Dramas in die verzweifelte Anhänglichkeit des gefallenen Mädchens an seinen Verführer. Die psychologisch richtige Folge war eine bedeutende Vertiefung der Handlung: Marie fällt Desportes zum Opfer und wird auf abschüssige Bahn gedrängt. (III, 10 Marie zur Gräfin: Gnädige Frau —, es ist zu spät. — Ob dagegen Baron von Kleist Cleophe tatsächlich verführte, ist nirgends direkt ausgesprochen, doch wahrscheinlich.) Desportes verläßt Lille heimlich unter Hinterlassung bedeutender Schulden, für die der alte Wesener in seiner Verblendung, im Vertrauen auf das Heiratsversprechen und das Ansehen der Familie Desportes gutsteht. Ein Motiv, das Lenz jedenfalls erfunden hat, ebenso wie die Einmischung des von Marie hingehaltenen bürgerlichen Freiers Stolzius. Lenz erreicht dadurch zweierlei, einmal den Ruin der Bürgerfamilie durch den Leichtsinn und die Schlechtigkeit des adeligen Offiziers, dann aber vor allem die Rache des Bürgertums, Stolzius vergiftet den Verführer seiner einstigen Braut.

Frei erfunden ist natürlich auch die tätige Anteilnahme der Gräfin La Roche an dem Schicksal Marie Weseners. Lenz wollte in diesen künstlerisch fein abgetönten Szenen der Frau von La Roche, die er hochverehrte und mit der er im Briefwechsel[44]) stand, ein Denkmal setzen. Daß Lenz bei dem Sohn der Gräfin ein wenig, vielleicht uneingestanden, an sich selbst dachte, will fast so scheinen. Daß Frau von La Roche einen Sohn hatte, wußte er nicht,[45]) als er das Stück schrieb. Da-

gegen liebte er es auch sonst, sich in ein fast kindliches Verhältnis zu geistreichen, liebenswürdigen Frauen zu denken. (Cornelia Schlosser!)[46]) Der junge Graf ist verlobt und bemüht sich nur aus Mitleid um Marie. Die besonderen Umstände ihres Unglücks ziehen ihn an. Man könnte dabei an Lenzens Bekenntnis bezüglich Cleophe im Poëten denken: „Es war die Situation, in die ich verliebt war. etc." Fast scheint es, als wolle Lenz (für sich natürlich nur, er liebte solche spielerische, fast kindliche Heimlichkeiten) andeuten, daß er Cleophe weder liebe noch liebte, daß Mitleid ihn zu ihr zog und daß er einer andern gehöre. (Henriette von Waldner!) Vielleicht! Bei einer so widerspruchsvollen Natur wie Lenz wäre es kein Beweis dagegen, daß Lenz bei Stolzius, dem unglücklichen Liebhaber, bestimmt an sich gedacht hat, wie vor allem die Szene IV, 1 beweist. Wiederholt beklagt sich Lenz im Tagebuch über den jüngeren Kleist, der ihn mit Gesprächen über Cleophe und ihre Reize quäle.

Entschieden ist es dem Dichter in hohem Maße gelungen, das Erlebte und folgerichtig Erfundene zu einer Materie zu verschmelzen, aus der er dann seine Komödie aufbaute. Freilich, eine genaue Stilkritik wird bei den einzelnen Szenen, selbst ohne über die reale Grundlage des Werkes informiert zu sein, meist herausfühlen, was erlebt und was erdichtet ist. Die Darstellung (wenigstens ähnlich) erlebter und beobachteter Augenblicke und Stimmungen ist so überzeugend lebenswahr, so erfüllt mit pulsierendem Blut, daß trotz alledem eine Kluft besteht zwischen diesen Szenen und solchen, wo wir Personen, die Lenz wenig gekannt oder sogar erfunden, in Situationen sehen, die der Dichter kaum je vorher beobachtet hatte. Da wird die Darstellung oft etwas krampfhaft, ja abrupt, sie bleibt nicht so fein und logisch ineinanderfließend, selbst die Sprache wird dann weniger natürlich, die Gedanken werden sprunghafter. Man vergleiche daraufhin auf der einen Seite z. Bsp. so köstliche Szenen wie I, 1 und 5, II, 2 und 3, auf der anderen Seite III, 2, 8, 10 und V, 5.

III.

Die dramatische Struktur im Hofmeister und in den Soldaten.

„Shakespeares Manier ist nicht ungebunden, . . . sie ist gebundener als die neuere, für einen, der seine Phantasie nicht will gaukeln lassen, sondern fassen, darstellen, lebendig machen, wie er tat. Die dramatische Behandlung eines großen Gegen-

standes ist nicht so leicht, wie Sie [Wieland][47]) es wollen glauben machen; und eben der Mangel der sonst bequemen Stützen der Täuschung, der Zeit und des Orts machen die Schwierigkeiten größer, und sollte alle die, so in der Kunst des wirklich üblichen Theaters nicht alle Schritte durchgemacht, von einem Unternehmen von der Art zurückschrecken. Durchaus nicht Unbekanntschaft mit dem wirklichen Theater und dessen Erfordernissen, sondern Überdruß allein kann einen Schritt zu der höheren Gattung rechtfertigen. Theater bleibt immer Theater, und Vorstellungs- und Fassungsart dieselben, so wie dieselben Regeln der Perspektive für ein Kaminstück und für ein Altarblatt gelten, nur daß jeder Gegenstand auch eine andere Behandlungsart erfordert. Die Hauptsache wird immer die Wahrheit und der Ausdruck des Gemäldes bleiben."[48])

Damit sucht Lenz in der „Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken" seine dramatische Technik dem Vorwurf der Ungebundenheit und Kunstlosigkeit gegenüber zu rechtfertigen, den nicht nur Wieland in seinen Urteilen über den Hofmeister und den neuen Menoza,[49]) sondern auch die meisten anderen Kritiker erhoben hatten, und zwar verteidigt er schlauerweise weniger sich selbst als „die Manier und Komposition Shakespeares, die aufs Große geht und sich auf Zeit und Ort nicht einschränken kann", eine Manier, in die er sich, wie er offen zugestand, „durchaus hineinstudiert" hatte. Auf dem Gebiet des bürgerlichen, nicht historischen — „Götz", „Otto"! — Schauspiels herrschte um 1775 noch die korrekte Form. („Miß Sara Sampson", „Hausvater".) Man muß daher den Vorwurf, daß Lenzens Dramen ungebunden, formlos seien, begreiflich finden. Der Hofmeister erfordert bei 35 Auftritten 31maligen, der neue Menoza bei 36 Auftritten 34maligen Szenenwechsel, die Soldaten bei 35 Szenen ebenfalls 34maligen Szenenwechsel. Erst die Komödie „Die Freunde machen den Philosophen" ist in diesem Punkt bühnenfähiger, geschlossener, der Schauplatz muß nur neunmal verändert werden.

In den 3 erstgenannten Komödien verzichtete Lenz auf jeden formellen Aufbau, er reihte Szene an Szene, die Zusammenfassung einzelner Szenen in Akte war logisch unbegründet und eine Äußerlichkeit. Man würde jedoch dem Dichter sehr unrecht tun, wollte man diese Ungebundenheit der Form lediglich als jugendliche Keckheit und blinde Nachahmung Shakespeares ansehen. Lenz gab sich in diesem Punkte sehr wohl Rechenschaft über das, was er tat. Man beachte den oben zi-

tierten Satz: Die dramatische Behandlung eines großen Gegenstandes ist nicht so leicht; . . . . und eben der Mangel der sonst bequemen Stützen der Täuschung, der Zeit und des Orts machen die Schwierigkeiten größer.“ Lenz packt hier eins der schwierigsten Probleme für den Dramatiker. Sein scharf ausgeprägter Wirklichkeits- und Wahrheitssinn stieß sich an den zeitlichen und örtlichen Unmöglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten,[50]) die eine geschlossene dramatische Form, soll sie einen großen, vielverzweigten Gegenstand bezwingen, nötig zu machen schien. Darum zog er schon in den Anmerkungen übers Theater nicht nur gegen die französischen Pseudoklassizisten, sondern auch gegen ihren Lehrmeister Aristoteles, den Verfasser der „poetischen Reitkunst“, und gegen seine „so erbärmliche, jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten“[51]) energisch zu Felde.

„Was heißen die drei Einheiten? Hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle doch immer die e i n e bleiben..... Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen, aber nicht klassifizieren. Gott ist nur eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch sein, wie groß oder wie klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag.“[52])

Lenz sah, vor allem durch Lessing, Herder und Mercier beeinflußt,[53]) zu welcher Verknöcherung und Schablonisierung der dramatischen Dichtung das starre Gesetz der 3 Einheiten geführt hatte, er zerbrach es und ließ nur die Forderung nach Einheit der Handlung in starker Umdeutung gelten, wobei er nicht nur von Shakespeare, sondern auch — und das ist sehr wichtig — von den alten deutschen Volksschauspielen ausging. (Hans Sachs.)[54]) „Bei den alten Griechen wars die Handlung, die sich das Volk zu sehen versammelte. Bei uns ists die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen, eine die andere stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen, das hernach nichts mehr und nicht minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsticht..... Was können wir dafür, daß wir an abgerissenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, sondern alt genug geworden sind, ein Ganzes zu wünschen?“[55])

Diese Worte hören sich recht jugendlich und stürmerisch an und wären die Anmerkungen erschienen, nachdem die Kritik zum Hofmeister und zum neuen Menoza Stellung genommen, würde das nicht wie Hohn gegen die Rezensenten oder wie Selbstironie klingen? Es war jedoch überzeugter Ernst. Lenz erachtete es als Aufgabe des dramatischen Dichters, Menschen

in ihren Handlungen darzustellen. Die Beobachtung lehrte ihn, daß menschliche Charaktere und Schicksale selten innerhalb von 24 Stunden und örtlich gebunden sich bis zur Entscheidung entwickeln, er sah vielmehr mit Recht die Entscheidung vorbereitet und markiert durch eine Reihe logisch verknüpfter, wichtiger Augenblicke (Szenen), die weder dem Ort des Geschehens nach noch zeitlich enge beisammenliegen müssen. Dichter, die sich an den Buchstaben des Gesetzes hielten, sah Lenz entweder konsequenterweise zu naturwidriger, innerlich und äußerlich unwahrer Darstellung der ganzen Handlung oder aber zur Darstellung des Handlungsabschlusses gedrängt, in den (wie in „Minna von Barnhelm"), kunstvoll und doch im Grunde unnatürlich, so empfand es wenigstens Lenz, der wirkliche Beginn der Handlung (Vorgeschichte) eingeflochten werden mußte. Das meint Lenz mit den abgerissenen Handlungen, an denen wir keinen Gefallen mehr finden könnten.

Shakespeare wurde ihm Erlöser aus diesem Konflikt. Hier fand Lenz die freie, durch keine Orts- und Zeitbegrenzung schablonisierte Entfaltung der Charaktere resp. der Handlung. Hier fand er, wie er in draufgängerischem Jugendeifer wähnte, das schwierige Problem naturwahrer dramatischer Darstellung gelöst und mit einer gewissen naiven Kühnheit wandte er die großzügige Shakespeare'sche Manier auf möderne, bürgerliche Stoffe an. Das war nicht nur kühn, sondern auch naiv, weil Lenz, trotz den späteren gegenteiligen Bemerkungen in der „Verteidigung", die oben zitiert wurden, außer acht ließ, daß Shakespeare für eine ganz andersgeartete Bühne als die in Frankreich und Deutschland übliche Opern- oder Guckkastenbühne geschaffen hatte.

Lenz ging in seinen Komödien von dem Prinzip aus, die Handlung örtlich und zeitlich den natürlichen Weg einschlagen zu lassen. Er zwang die Handlung nicht auf einen für den Akt festgesetzten (gewissermaßen neutralen) Schauplatz, sondern er begleitet sie und geht darin so weit, daß dieses Begleiten der Handlung durch Ort und Zeit beinahe epischen Charakter annimmt.[56]) In den Szenen an sich, losgelöst aus der Folge, wird man freilich sehr selten reinepische Elemente herausfühlen. („Ich hasse die Erzählungen auf dem Theater.")[57]) Daß nun die Handlung, deren künstlerischer Einheitlichkeit die Einheit von Zeit und Ort aufgeopfert wird, gerade dadurch — äußerlich besehen — einen zerrissenen Charakter bekommt, ist klar.

Für den Hofmeister sei das deutlich vor Augen geführt.

„Der Hofmeister."

I. Aufzug. Insterburg in Preußen. 1. Zimmer im Hause des Majors. 2. Der Majorin Zimmer. 3. Läuffers Zimmer. 4. Ein anderes Zimmer im Hause des Majors.

Zeitraum zwischen dem I. und II. Aufzug über 2 Jahre.

II. Aufzug. Insterburg. 5. Beim Geh. Rat. Gut Heidelbrunn. 6. Zimmer Gustchens. Halle i. S. 7. Pätus' Zimmer. 8. Zimmer der Frau Hamster. Heidelbrunn. 9. Gustchens Zimmer. 10. Boudoir der Majorin. Halle i. S. 11. Gefängnis.

Zeitraum zwischen II. und III. Aufzug einige Zeit, vielleicht Wochen.

III. Aufzug. Heidelbrunn. 12. Zimmer des Majors. 13. Schule im Dorf. 14. Schloß. 15. Schule.

Zwischen dem III. und IV. Aufzug ein Zeitraum von ca. 9 Monaten.

IV. Aufzug. Insterburg. 16. Beim Geh. Rat. 17. Bettlerhütte im Walde. 18. Schule. 19. An einem Teich. 20. Eine andere Seite des Teichs. Leipzig. 21. Zimmer Fritz v. Bergs.

Zeitraum zwischen IV. und V. Aufzug 2—3 Tage.

V. Aufzug. Heidelbrunn. 22. Die Schule. Leipzig. 23. Ein Wäldchen. Heidelbrunn. 24. Die Schule. Leipzig. 25. Straße. Königsberg. 26. Haus des Majors. Leipzig. 27. Bei Pätus. Königsberg. 28. Haus des Majors. Leipzig. 29. Bergs Zimmer. Heidelbrunn. 30. Schule. Insterburg. 31. Haus des Majors.

Zwischen der 2. und der letzten Szene des V. Akts liegt ein Zeitraum von ca. 6 Wochen.

Die Handlung spielt also abwechselnd in Insterburg, auf Gut Heidelbrunn und Umgebung, in Halle, Leipzig und Königsberg und erstreckt sich auf einen Zeitraum von über 3 Jahren. Lenz macht es beinahe wie Hans Sachs, der „seine geduldige Griselda in einem Auftritte freien, schwanger werden und gebären läßt."[58])

Jene arge Zersplitterung der Orts- und Zeiteinheit würde an sich keineswegs eine künstlerische Einheitlichkeit der Handlung ausschließen. Nach Lenz lautet die umgemodelte Aristotelische Formel: Fabula est una, si circa unum sit.,[59]) was der von ihm auch betonten Forderung nach Einheit des Interesses entspricht.[60]) Shakespeare hat in diesem Sinne Muster von handlungseinheitlichen Dramen geschaffen. Lenz ist das in seinem Hofmeister noch nicht gelungen, von einer Einheit des Interesses kann man eigentlich hier noch nicht sprechen. Schuld

ist einerseits die große Jugendlichkeit des Dichters, er hört sich gern in dem Stück, auch das Figurenformen macht ihm Freude, er will recht viel geben und gibt dadurch so und so oft dem auf Hauptsachen gerichteten Interesse zu wenig. Andrerseits hat er von Shakespeare, dem er in der äußeren Form so stark nacheifert, wohl die willkürliche Behandlung von Ort und Zeit, nicht aber das Konzentrieren des Interesses auf Personen, die von vornherein festgehalten werden müssen, gelernt. An sich wäre es kein Fehler, daß er sein Stück mit vielen und verschiedenartigen Gestalten belebt, daß er noch in den letzten Akten wichtige Personen unangemeldet neueinführt, das könnte sogar zu einer Belebung, Steigerung der Handlung beitragen, der Fehler ist, daß diese Personen teils mit der Handlung so gut wie nichts zu tun haben (Frau und Jungfer Hamster, Jungfer Knicks, der alte Läuffer, Frau Blitzer), daß sie Selbstzweck sind und dadurch den architektonischen Gesamteindruck stören, oder aber, daß sie mit der Handlung wohl verknüpft sind, ihnen aber mit Hintansetzung jeder dramatischen Ökonomie eine Breite, die sich sogar bei Pätus zu einer künstlerisch nicht benötigten Nebenhandlung ausdehnt, eingeräumt wird, welche die sowieso nicht sehr energisch gezogene Linie der Haupthandlung trübt und zeitweise sogar verwischt.

Eine gewisse Fabulierlust, ein malerisches, um nicht zu sagen episches Element macht sich im Hofmeister breit. Das Stück ist wie für einen Roman, nicht für ein Drama angelegt. Daran ist nicht nur Shakespeare, daran ist vor allem des Dichters Neigung zum „formlosen Schweifen“[61]) und seine Freude an der einzelnen Szene schuld. Denn nicht so sehr das ganze Drama als vielmehr das dramatische Genrebild, der dramatische Augenblick, die einzelne Szene beschäftigt ihn, wird ihm künstlerisches Erlebnis. Das hängt mit seiner der momentanen Anregung leicht zugänglichen, grillenhaften Natur zusammen, die sich gern an Unwesentliches, an den Augenblick verlor. Lenz hatte im Hofmeister noch keinen Blick für Dimensionen.

Das Moment jedoch, welches — was die Uneinheitlichkeit der Handlung anbetrifft — am schwersten in die Wagschale fällt, ist das Moment der Tendenz. Lenzens Komödien sind mathematische Beweise für einen aufgestellten Lehrsatz, sind im Grunde genommen tendenziöse Streitschriften. Das hat dem Dramatiker schwer Abbruch getan, daß er seine Kunst unverhohlen in den Dienst seiner sozialen Anschauungen stellte, daß er als Dramatiker Probleme behandelte

und einer Lösung entgegenführen wollte, die entweder keine prägnanten, akuten Probleme waren oder deren Lösung Lenz nicht gewachsen war. (Dadurch wurde seine Dramatik mit dem Gift der unbewußten Selbstironie durchsetzt: Tragikomödie.) In seinen ersten Komödien, besonders im Hofmeister, verschuldet die Tendenz resp. die breite Beweisführung ein Verfließen, Versickern der Haupthandlung.

Ironisch ist der Lehrsatz schon im Titel formuliert: Der Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung. (Lenz behandelte damit eine zwar zeitgemäße, aber keineswegs neue Streitfrage, mit der sich schon Quintilian im Altertum und in der Neuzeit Locke[62]) besonders beschäftigt hatten.) Der Titel kündigt das Ziel der Handlung an, nämlich nachzuweisen, daß die Privaterziehung durch Hofmeister üble, die Erziehung an öffentlichen Schulen dagegen gute Folgen zeitige. Das ist ein Thema, das sich wohl auch ein Molière hätte stellen können, d. h. das Thema muß nicht unbedingt zu einer Zersplitterung der Handlung führen. Da Lenz aber Shakespeares freie, der Schöpferlaune scheinbar weitesten Spielraum gewährende Manier anwandte und obendrein die Handlung dem beobachteten Leben, das so weitverzweigt und ohne Rücksicht auf Aristotelische Einheiten entwickelt, nachzeichnete, so lag die Gefahr für den jungen, unerfahrenen Dichter ungemein nahe, den ordnenden Überblick zu verlieren, wie es auch geschah.

Von einer klaren Gliederung der Innenstruktur kann nämlich ebensowenig wie von einem regelrechten Außenaufbau die Rede sein. Der I. Akt, in dem das Thema breit und gut disponiert aufgerollt wird, hat noch eine gewisse innere Festigkeit. Der Major von Berg engagiert einen neuen Hofmeister. Das gibt nicht nur Gelegenheit, die ganze Familie Berg charakteristisch, d. h. in Aktion vorzuführen, sondern auch den Gegner des Hofmeistertums, den Geh. Rat von Berg, zu Wort kommen zu lassen. Schon mit dem II. Akt beginnt eine heillose Zersplitterung der Innengestaltung. Fritz von Berg reist ins Ausland (an eine deutsche Universität) und da er der wichtigste Zeuge für die Tüchtigkeit der an öffentlichen Schulen erzogenen jungen Leute ist, wird er natürlich vom Dichter begleitet und wird von ihm in das tollste Studententreiben hineingezogen, um die Feuerprobe bestehen zu können.

Auf der anderen Seite nehmen die Dinge in der Heimat ihren Lauf, ohne daß sich dramatische Fäden hin- und herspinnen, welche die Materie zusammenhalten. Lenz hat seine Streitkräfte in 2 Gruppen geteilt, die auf Jahre hinaus nichts mehr mit einander zu tun haben, die auf der Szene nicht mehr

mit einander in Verbindung zu bringen sind. Dadurch muß er dem Publikum fast Unmögliches zumuten, was die Fähigkeit dem Dichter zu folgen anbelangt. Rechts und links bald einen ganz kleinen, bald einen sprunghaften Schritt vorwärtsgehend, führt er die mit viel Ballast beschwerte Haupthandlung ihrem etwas kühn konstruierten, psychologisch kaum unanfechtbaren Ende (Fritzens Heirat mit dem durch einen andern geschändeten Gustchen) entgegen.

Als Ballast der Haupthandlung sind jene Momente anzusehen, die mit der Handlung nichts oder fast nichts, die nur mit der tendenziösen Beweisführung etwas zu tun haben, die zum mindesten in dieser Breite für die Handlung nicht benötigt sind, also folgende Szenen: II, 1, 3*, 4, 7*, III, 2*, 4, IV, 6, V, 2*, 3, 9, 10. (Die mit Sternchen versehenen Szenen sind für die Haupthandlung nicht unnötig, wohl aber im Verhältnis zu ihrer Handlungsbedeutung zu breit.) Es handelt sich um die Studentenszenen in Halle und Leipzig und um die ausgedehnten Schulmeisterszenen. Sieht man von dem Ganzen ab, so gehören gerade diese Szenen, was Lebenswahrheit, Frische und Charakteristik der drastischen, d. i. auf Handlung und Spiel berechneten Darstellung anbelangt, zu dem Köstlichsten in der Komödie, aber sie sind unwesentliche Bestandteile der Haupthandlung, welche man ungefähr so kurz formulieren kann:

Fritz und Gustchen lieben sich innig, aber sie sind noch zu jung, um heiraten zu können. Durch eine mehr als dreijährige Trennung wird ihre Liebe auf die Probe gestellt. Fritz wird in tolles Studententreiben verwickelt, die große Entfernung läßt das Bild der Geliebten verblassen. Er läßt den brieflichen Verkehr einschlafen. Gustchen, zwischen eine sie hart behandelnde Mutter und einen sie vergötternden Vater gestellt, glaubt sich vom Geliebten vergessen. Dadurch steigert sich allmählich, verstärkt durch die Landeinsamkeit, ihr krankhaftes Bedürfnis nach Zärtlichkeit so sehr, daß sie das Opfer ihres gewissen- und nutzlosen Hofmeisters wird. Doch die Liebe hat in Fritzens Herzen nur geschlafen, die Kunde von dem Unglück Gustchens, an dem er sich nicht mit Unrecht für schuldig hält, rüttelt ihn auf, er kehrt zurück in die Heimat und heiratet das Mädchen, das aus Liebe zu ihm einem andern sich an den Hals geworfen.

Nur was mit dieser Haupthandlung direkt zusammenhängt, nur was sie ihrem Ziele zudrängen hilft, ist künstlerisch nötig, ist wesentlich, so vor allem die erstaunlich tief angelegte Schilderung des Milieus in der Familie des Majors von Berg. Das Milieu ist die Vorbedingung für den Fall Gustchens.

Wäre aber Lenz nur beim Nötigen geblieben, so hätte er bei seiner Technik, die sich darauf beschränkte, die Hauptmomente blitzartig zu beleuchten, gleichsam nur den Extrakt eines Stücks, nicht aber ein Theaterstück, das auch den üblichen Umfang hat, zustandegebracht, auch wäre keine Möglichkeit gewesen, über die Tendenz, über die pädagogische Streitfrage breit zu diskutieren. Um so eher ließ er sich verleiten, seiner verderblichen Neigung zum Erzählen nachzugeben. Ausführlich schildert er Milieus, die auf die Haupthandlung nur geringen Einfluß gewinnen (Studenten- und Schulmeistermilieu), lediglich aus Freude am Erzählen sucht er auch das Schicksal von Nebenpersonen ganz zu geben oder wenigstens zu einem Abschluß zu bringen, den der Zuschauer als bedeutungsvoll für des Betreffenden Zukunft empfindet. (Pätus, Läuffer, die alte Martha, der alte Pätus, deren Sohn.)

Man darf freilich nicht außer acht lassen, daß man bei der ersten Lektüre des Dramas den Eindruck eines Ganzen, wenn auch nicht den reinen Eindruck eines abgeschlossenen Werkes empfängt. Das Drama liest sich wie ein spannender, impulsiv geschriebener Roman. Mit lebhafter Genugtuung empfindet man einen Hauptreiz der Lenzischen Kunst, die äusserst fein abgestimmte Kontrastwirkung, die auf der delikaten Nebeneinanderstellung der Szenen, Charaktere und Stimmungen beruht. Bei einer Aufführung müßte der Eindruck jedoch ein ganz anderer werden. Die reizvolle Kontrastwirkung der Szenen würde sich wahrscheinlich für die Bühne als zu delikat erweisen, und, was noch schlimmer ist, der Zuschauer würde nicht nur keinen Eindruck von Einheitlichkeit gewinnen, sondern er würde sogar sehr bald den Faden verlieren, den Zusammenhang vermissen. Woher soll er wissen, daß beispielsweise die eine kurze Szene in Insterburg, die andere in Halle spielt? Er erfährt nichts davon, — im Gegensatz zum Leser, — daß Lenz das über die einzelne Szene schreibt. Neue Personen treten auf. Bevor der Zuschauer weiß, wer sie sind und was sie mit dem Stück zu tun haben, ist ihre Rolle abgespielt. Der Zuschauer würde so verwirrt, daß er nicht mehr folgen könnte. Der Dialog erklärt gewiß fast alles, (manche Unklarheiten lassen sich übrigens durch genauestes Nachprüfen nicht beheben), ist aber so sparsam, daß der Zuschauer kein Wort überhören oder nichtverstehen dürfte, wollte er die Zusammenhänge nicht verlieren.

Lenz hat im Hofmeister die Bühne, besonders was klare Disposition der Handlung anbelangt, recht sehr außer acht gelassen. Man findet es begreiflich, daß er, nachträglich seine

Technik verteidigend, zu der Definition kam: „Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft.“[63]) Gemälde! Lenz war als Dramatiker, wenn er vom wirklichen Leben ausging, impressionistischer Maler. Ihm kam es dann nicht so sehr darauf an, die ganze Handlung plastisch herauszuarbeiten, ihm kam es mehr darauf an, eine Impression, einen eindrucksvollen, erlebten Augenblick vollendet darzustellen, auf seinen wahren Ton gestimmt wieder zum Leben zu wecken. (Die Szenen II, 3 und 5 sind dafür besonders bezeichnend.)

Im Hofmeister ist also von einer dramatischen Struktur so gut wie nichts zu spüren. Die Soldaten, das zweite realistische, zugleich das relativ wertvollste Drama von Lenz, bedeuten in dieser Hinsicht immerhin einen Fortschritt. Die Soldaten erfordern bei 35 Auftritten sogar 34maligen Szenenwechsel, — im Hofmeister ist das Verhältnis 35:31 —, auch in den Soldaten ist die Einheit des Orts und der Zeit nicht gewahrt, die verschiedensten Schauplätze wechseln scheinbar sehr willkürlich je nach Bedarf, die Handlung spielt abwechselnd in Armentieres und in Lille und erstreckt sich, — genau läßt sich das nicht ausrechnen —, gewiß über Wochen und Monate. Auch von einer strengen Einheitlichkeit der Handlung im Sinne der Klassizisten kann nicht die Rede sein. Und doch — ein großer Unterschied, ein großer Fortschritt gegenüber dem Hofmeister: das Interesse konzentriert sich. Im allgemeinen um den scharfen Gegensatz von Bürgertum und Soldatentum, auch Bürgertum und Adel, im besonderen um das Schicksal der jungen, hübschen Marie Wesener, die Lenz selbst als Hauptfigur seiner Tragikomödie bezeichnet.[64])

Äußerlich betrachtet hat das Stück auch keine Struktur. Man wird vergebens nach einer breiten Exposition, — dafür ist sie in ihrer Schlichtheit und Prägnanz um so kunstvoller und bewundernswerter —, wird vergebens nach einem mit markanter Absichtlichkeit herausgearbeiteten Höhepunkt und einer groß angelegten Katastrophe suchen, aber innerlich fließt die Handlung fast ununterbrochen ihrem Ziele zu, das in der Schlußszene, welche den Reformvorschlag bringt, zu sehen ist. Die Handlung entwickelt sich Schritt für Schritt, nachdem die 3 ersten Szenen klar den Konflikt oder das Thema aufgeworfen haben. Außer den Disputen des Feldpredigers und der Judenszene ist nichts mehr absolut überflüssig. Alles dient dazu, den Geschehnissen den Stempel der Wahrheit und der Naturnotwendigkeit aufzudrücken, alles dient dazu, den Kontrast zwischen Bürger- und Soldatentum scheinbar absichtslos, mit durchaus künstlerischen Mitteln, fühlbar zu

machen, den Kontrast, welcher diesem Drama Leben und Hintergrund gibt.

Selbst eine gewisse Regelmäßigkeit der Gliederung kann man beobachten. Die Szenen spielen abwechselnd in Lille und Armentieres, so daß die Phantasie des Lesers leichter dem Dichter folgt, um so eher, als sie nicht mehr, oder doch fast nicht mehr, durch Ausschweifungen der dichterischen Willkür verwirrt und beschwert wird. Lille ist gleichsam der Pol des Bürgertums, Armentieres der des Soldatentums, lebhafte Wechselbeziehung besteht zwischen beiden Orten. Marie und Stolzius, der als Militärlieferant zum Soldatentum in einem gewissen Verhältnis steht und die Offiziere kennt, wechseln Briefe, Desportes, später Mary und Stolzius kommen von Armentieres nach Lille, Desportes kehrt nach Armentieres zurück, Marie, der alte Wesener, Mary, Stolzius, selbst die Gräfin La Roche folgen. Freilich, der Zuschauer bekommt bei dieser Flüchtigkeit der Szenerie doch nie das Gefühl einer gewissen Ortseinheit, im Gegensatz zum Leser, er weiß meistens gar nicht, wo er sich eben befindet.

Auf jede Effekthascherei im theatralischen Sinn, auf jede gekünstelte Steigerung verzichtete Lenz durchaus, noch mehr als im Hofmeister, wie ein kühler Berichterstatter führt er in Bildern, die freilich — besonders im Schlußakt — vielfach zu blitzartig und abrupt ausgefallen sind, den Roman der Marie Wesener, die von ihrem verlassenen Bräutigam an ihrem gewissenlosen Verführer gerächt wird, vor den Augen des Lesers und Zuschauers vorüber. Auf die Bühne nahm er freilich wie im Hofmeister wenig Rücksicht, aller Theatralik, wie sie ihm ein geschlossener Bau zu bedingen schien, ging er geflissentlich aus dem Wege, wie im Hofmeister ist die Anlage mehr malerisch als plastisch resp. architektonisch.

IV.

Die Menschendarstellung in den Lenzischen Komödien.

In seinen Tagebüchern äußert sich Hebbel ausführlicher über Lenz und sagt u. a.: Der Hofmeister zeigt weniger den Dichter als den trefflichen Zeichner. Es gibt Poëten, deren Personen nichts als Schauspieler sind, die für ihren Geist agieren. Lenz ist diesen Poëten geradezu entgegengesetzt, und dies

ist der beste Beweis seines Dichterberufs; er gibt seine poetischen Charaktere frei wie Gott die Menschen. Nur sind sie oft z u frei, zu wenig in Einklang mit der Idee der kleinen Welt, in welcher sie sich bewegen. Dies ist im Hofmeister der Fall. Poetische Charaktere werden zusammengeführt, damit sie sich durch einander entwickeln und in einander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen. Hierin liegt das Geheimnis der künstlerischen Komposition, bloße Charakteristik kann nie die Hauptsache sein, wenn es nicht etwa ein Charakterbild gilt. Die Menschen im Hofmeister stehen aber keineswegs in einem wahlverwandtschaftlichen Verhältnis, sie finden sich zusammen, wie König und Dame und Bube im Kartenspiel zusammenkommen, und ihr Schicksal ist dann auch am Ende ein Kartenschicksal„ eine rohe, willkürliche Kombination des Zufalls.“ [65])

Charakteristischer, als es hier Hebbel tut, wird man kaum die Kluft markieren können, die so verschiedengeartete Dichternaturen wie Lenz und Hebbel trennt. Es sind zwei gegensätzliche Welten fast, die sich hier berühren, Hebbel, dessen Menschen den Drang ins Übermenschliche in sich tragen, und Lenz, dessen Menschen — wenn nicht eigens bemerkt, ist nur von seinen realistischen Dramen die Rede — fast nie überzeichnet, meist vollkommen natürlich, manchmal sogar kleiner, unbedeutender gesehen sind, als sie im Leben wohl erscheinen und als es die Bühne verträgt. Nicht leicht wird man auch charakteristischer zeigen, wie weit Lenz davon entfernt war, Tragödiendichter zu sein. Er meistert, schafft, formt nicht im eigentlichen Sinne. Er führt zwar poëtische Charaktere zusammen, damit sie sich durch einander entwickeln und in einander abspiegeln, aber mehr oder minder stehen, — besonders auffallend im Hofmeister —, die Charaktere doch noch isoliert, und von der strengen Konsequenz, mit welcher sie gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen sollten, ist eigentlich nur in den Soldaten, weniger im Hofmeister, etwas zu spüren. Hebbel vermißt mit Recht das wahlverwandtschaftliche Verhältnis der Hauptpersonen zu einander, er vermißt das geheimnisvolle Fluidum, das, wie gerade Hebbels Dramen klar illustrieren, Tragödien reift. In diesem Sinne leidet bei Lenz die künstlerische Komposition, es ist ihm nicht gegeben, Vorsehung zu spielen. Er führt nicht d i e Menschen zusammen, die unter Millionen allein für einander bestimmt sind, er führt die Menschen so zusammen, wie sie das alltägliche Leben zusammenführt. Seine Menschen tragen nicht gegenseitig die Ergänzung zu großen gemeinsamen Schicksalen in sich, in ihnen walten

nicht tiefgeheimnisvolle seelische Mächte, seine Menschen reagieren auf einander, weil sie sich zufällig im Leben begegnen, sie sind nicht wahlverwandt.

Hebbel nennt Lenz mehr trefflichen Charakterzeichner als Dichter. Mit einem gewissen Recht. Lenzens Menschen sind nicht aus dem Geiste des Dichters im eigentlichen Sinne geboren, emporgewachsen, sind nicht ein Teil seines Ich, worin sich dieses nach der oder jener Richtung spiegelt, sind nicht, wie bei Hebbel, Produkte eines gewaltigen, lebenzeugenden Schöpferwillens, Lenzens Menschen sind sehr kunstvolle Nachahmungen, Kopien nach dem wirklichen Leben, doch keine Originale. Lenz hat leidenschaftlich (in dem Schauspiel „Die Freunde machen den Philosophen", auch im Engländer und besonders in dem Fragment „Katharina von Siena") um jene höchste Schöpferpotenz gerungen, doch seiner schwächlichen, geistig ausschweifenden Natur war das unbedingt versagt. Nur wenn er darauf verzichtete, aus sich selbst heraus, aus der Glut seiner Erfindung und seines Gefühls heraus wahlverwandte Menschen zu schaffen, die gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen, nur wenn er sich damit begnügte, Menschen und Schicksale nachzuahmen, die das Leben vor seinen Augen schuf, gelang es ihm, in seinen Dramen Wesen handeln zu lassen, die als wahre, echte Menschen anzusprechen sind. Freilich, die tiefere Bedeutung, die Hebbel z. B. bei der Marie Wesener vermißt, fehlt ihnen allen naturgemäß, Lenzens Gestalten in den beiden realistischen Dramen sind die Produkte einer scharfen, kühlen, das Charakteristische wahrnehmenden Beobachtungsgabe, die Vorbilder werden von außen her beobachtet und analysiert, ausgerechnet gewissermaßen. Weinhold druckt im Nachlaß einen sehr bemerkenswerten Zettel ab,[66]) aus dem er richtig schließt, daß Lenz mit Hilfe der Physiognomik auf die Charaktere schließen wollte. Darum diese eigentümliche Kühle; selten, nur wenn es Charakter und Umstände unbedingt fordern, flammt ein großes, tiefgründiges Gefühl in diesen Menschen auf, was diesen Augenblicken echte innere Kraft verleiht. Erinnert sei an die Rettung Gustchens durch ihren Vater (Hofmeister IV, 4 und 5)[67]) oder an das Wiedersehen von Marie Wesener und ihrem Vater (Soldaten, V, 4.).

Für einen Dramatiker, der wie Lenz nach Realismus, ja nach Naturalismus der Darstellung strebte, mußte es als ideales Ziel erscheinen, daß der Zuschauer die Personen auf der Bühne so kennen lerne, wie man ungefähr Menschen kennen lernt, denen man von einem Versteck aus zusieht. Sie glauben sich

unbeobachtet, geben sich, wie sie sind, sprechen und handeln, wie es der Augenblick verlangt und eingibt.

Im Anfang, also im **Hofmeister**, arbeitet Lenz noch mit jugendlicher Unbekümmertheit, ungleichmäßig, seine Technik ist nicht frei von Einflüssen,[68]) vieles, was zur Klärung der Verhältnisse gegeben werden muß, kann er noch nicht gut in Handlung umsetzen, ganz abgesehen von den Szenen, wo — wie auch später in den Soldaten —, über die Tendenz disputiert wird. In der Art, wie sich Läuffer selbst einführt (Monolog I, 1), ist wohl absichtlich Plautus nachgeahmt. Szene I, 4 hat eigentlich nur den Zweck, den Major sich und seine Familie und das unharmonische Zusammenleben, das Milieu der Hautphandlung also, schildern zu lassen. Die vorausgehende Szene (I, 3: Majorin, Läuffer, Graf Wermuth) dagegen zeigt Lenzens angeborenes Talent, Personen auf der Bühne in der ungezwungensten und unbefangensten Weise handelnd, in Bewegung sich selbst charakterisieren zu lassen, in hellem Licht, ebenso Szene II, 3 (Fritz, Pätus, Bollwerk, Frau Blitzer). Man muß freilich einwenden, daß sich der Dichter im Hofmeister insofern leicht tat, als er die losen Szenen mehr dazu benützte, Charakterbilder zu entwerfen als die Handlung konsequent (d. h. durch Charaktere und Umstände bedingt) und energisch einen klaren Schritt vorwärtszuführen. Naturalistisch wahre Darstellung gelingt ihm trotzdem erst in wenigen Szenen, das völlige Sichunbeobachtetglauben, Sichuntheatralischgeben der Hauptpersonen ist noch selten zu finden.

Auffallend ist, daß im Hofmeister — das Werk ist allerdings im Lenzischen Sinne durchaus Komödie = Verbindung von Komik und Tragik —[69]) die meisten und zwar gerade die scharf individualisierten Charaktere übertrieben, stellenweise zu hoch gesteigert sind, so der Major und seine Frau, Graf Wermuth, Läuffer, Pätus, Bollwerk, Herr von Seiffenblase und sein Hofmeister, Frau Blitzer, der Schulmeister Wenzeslaus, die köstlich naive Lise, Barbier Schöpsen, und der sanfte Lautenist Rehhaar. Sie alle sind in gewissem Sinne karikiert. Künstlerisch karikieren heißt nur die charakteristischen Züge mehr oder minder unterstreichen, hervorheben. Meist ist naturgemäß eine erheiternde, satirische Wirkung damit verbunden. Lenz blieb aber fast immer diskret in der Karikatur, selten entstand eine groteske Verzerrung des natürlichen Ausdrucks. (Versündigungen auch in dieser Hinsicht findet man dagegen häufig in „Der neue Menoza“ und „Die Freunde machen den Philosophen“: Donna Diana, Graf Camaeleon, Don Prado u. a.). Die leichte Karikatur wirkt wie Schminke. Lenz verhindert dadurch, daß

die Züge im Rampenlicht verschwimmen, uncharakteristisch werden. Es ist kein Zweifel, daß die Figuren dadurch sehr an Bühnenwirksamkeit gewinnen. Daß Lenz mit einer gewissen Absichtlichkeit diese Richtung seiner Technik pflegte, beweist eine Stelle aus der Selbstrezension des Menoza: Ich habe gegen diesen Menschen [Tandi] gewöhnliche Menschen meines Jahrhunderts abstechen lassen, aber immer mit dem von mir einmal unumstößlich angenommenen Grundsatz für theatralische Darstellung, zu dem Gewöhnlichen, ich möcht' es die treffende Ähnlichkeit heißen, eine Verstärkung, eine Erhöhung hinzuzutun, die uns die Alltagscharaktere im gemeinen Leben auf dem Theater vorzüglich, interessant machen kann."[70])

Es kommt Lenz soundsooft geradezu auf satirisch lustige Wirkung an, darum gibt er auch vielen Personen Namen, die unwillkürlich lächerlich wirken, Spitznamen eigentlich, mit denen sich von vornherein ein ungefährer Charakterbegriff verbindet: Herr von Seiffenblase, Lautenist Rehhaar, Frau Hamster, Jungfer Knicks, Frau Blitzer (Frau Hurtig!).

Leider verblassen im Hofmeister den stark gefärbten Charakteren gegenüber die völlig lebenswahren. Der alte Läuffer, Fritz von Berg, sein Vater, selbst Gustchen, alle haben sie kein rechtes Gesicht. Die Anlage der Charaktere von Gustchen und Fritz ist vielleicht sogar tiefer, weniger äußerlich, aber neben den anderen Figuren, bei welchen die Farben stärker aufgetragen sind, erscheinen diese Hauptgestalten, auch wohl infolge einer gewissen Passivität und Aktionslosigkeit, bei all ihrer schlichten Natürlichkeit flach, blut- und physiognomielos, sie treten mehr in den Hintergrund, obwohl sie der sonstigen Anlage des Stückes nach im Vordergrund stehen sollten.

Die **Soldaten** bedeuten, auch was die Menschendarstellung anbelangt, eine künstlerische Vertiefung gegenüber dem Hofmeister. Karikiert sind nur mehr einige wenige Nebenfiguren, die für die nötige Charakterkomik in dem ernsten Stück zu sorgen haben: die Hauptleute Rammler und Pirzel, Frau Bischof und die Jungfer Zipfersaat. Aber selbst diese Charaktere bemüht sich der Dichter mit vollkommener Naturtreue wiederzugeben. Eine andere Frage ist freilich, ob nicht selbst die Hauptcharaktere nicht frei von Komik, von unfreiwilliger Ironie sind, jedenfalls fehlt ihnen aber jene Verstärkung der Naturwahrheit so sehr, daß etwas Stilles, Ruhiges in das Stück kommt. Man könnte vom Standpunkt der Bühne aus von einem Nachlassen der theatralischen Kraft sprechen. Zu dieser subtilen, absolut auf den naturwahren Ton gestimmten Darstellung, welche Zeit, Ungestörtsein braucht, um Stimmung, Spannung

und wohl auch plastische Klarheit aufkommen zu lassen, paßt nun die Formlosigkeit des äußeren Baus, das ständige Wechseln des Schauplatzes nicht mehr, die dadurch bedingte stete Unruhe im Empfinden des Zuschauers verhindert das Aufkommen der intensiven seelischen Spannung, die vorhanden sein muß, um den unverfälschten Naturlaut zu vernehmen, der in diesem Werk weit öfter als im Hofmeister zum Anklingen kommt.

Man braucht nur an den Beginn der Szene I, 5 zu erinnern, da Marie aus der Komödie kommt, die sie ohne Wissen, gegen das ausdrückliche Verbot des Vaters mit Desportes besucht hat. Sie ist so kindlich selig über das bis dahin nicht gekannte Vergnügen, daß sie sich dem Vater jubelnd auf den Schoß setzt und alles herausplaudert. Es ist einer der künstlerisch glücklichsten Augenblicke in der ganzen Komödie. Schlagender, lebendiger konnte Lenz die unbefangene, fröhliche Kindlichkeit der hübschen, verwöhnten, unerfahrenen Marie nicht zu Bewußtsein bringen. Man fühlt, das Mädchen muß fallen, es ist dem gewissenlosen Freier nicht gewachsen, aber man empfindet das beinahe als etwas Naturnotwendiges, durch die Umstände Bedingtes, nicht von ihr Abhängiges. Hebbel:[71]) Dies Geschöpf — (vorher schon nennt er Marie gemein und sinnlich) — taugt nur zur Hure, was zwar nicht den Offizier rechtfertigt, der sie dazu macht, aber doch das Schicksal, welches es geschehen läßt.“ Lenz — Soldaten I, 4: Major Haudy „Eine Hure wird immer eine Hure!“ . . . . Eisenhardt (Lenz) „Eine Hure wird niemals eine Hure, wenn sie nicht dazu gemacht wird.“

Hebbel folgert ferner daraus, daß Maries Geschick in keinem Mißverhältnis zu ihrer Natur stehe, daß ihr Geschick keine tragische Rührung hervorbringen könne. Mit Recht. Marie, so wie sie Lenz hinstellt, als völlig unproblematische, absolut triebhafte Natur, ist als Mittelpunkt einer Hebbelschen Tragödie undenkbar, aber Lenz ist eben kein Tragiker, der gewaltige Schicksale aufrollen will, richtiger, in den Soldaten sucht er das nicht zu sein, er lehnt sich nicht prometheisch gegen die Vorsehung auf, er zeigt nur: solche Sachen passieren, wie könnte man das verhüten? Er berichtet nur, er richtet nicht. Jeder Mensch ist so, wie er von Geburt, durch Erziehung und durch den Einfluß der Verhältnisse eben geworden ist. Lenz stellt seine Charaktere so auf die Bühne, daß der Zuschauer immer wieder das manchmal fast peinliche Gefühl hat: das ist ein Mensch mit Fleisch und Blut wie ich. Erhebung, tragisches Mitleid mit erhabenen, heroischen Schicksalen resultiert natürlich daraus nicht.

So instruktiv es ist, der Anregung Hebbels folgend Lenz neben ihn zu stellen und dadurch die Silhouette des Tragikers scharf von der des ernsten Komödiendichters sich abheben zu sehen, so darf man darüber doch einen viel näher liegenden Vergleich, — die Kunst menschlicher Darstellung betreffend, — nicht ungezogen lassen, den Vergleich zwischen L e s s i n g und Lenz. Der monumentale, zu allererst in die Augen springende Gegensatz lautet allerdings: Lessing und der Sturm und Drang. Lessing, der wie auf die übrigen Stürmer und Dränger, — die ihn ihrerseits hochverehrten —, so auch auf Lenz, hauptsächlich wegen der Anmerkungen übers Theater, nicht gut zu sprechen war,[72]) hatte 1767 seine „Minna von Barnhelm" der deutschen Bühne geschenkt. Das klassische Soldatenstück, das man als einflußreichen Beginn und unerreichtes Muster der reichen dramatischen Soldatenliteratur betrachten muß. Neun Jahre später erschienen Lenzes Soldaten. Also beinahe zeitgenössische Werke, und wenn auch das erstere ein Lustspiel (Charakterlustspiel), das zweite eine Tragikomödie, ein ernstes Drama ist, so läge doch der Gedanke nahe, daß der junge Lenz, der „Minna von Barnhelm" jedenfalls genau kannte (Hofmeister II, 3), in einem Soldatenstück sich an Lessing anlehnen würde, daß er seinem Einfluß nicht ganz auskäme. Dem ist aber nicht so. In den Soldaten ist nicht der geringste Einfluß von Lessings Seite her zu spüren, das ist das Seltsame.

Wenn nun auch die Fabel, die Handlung und der Schauplatz von vornherein grundverschieden sind und keinerlei Ähnlichkeiten aufweisen, so wird doch in beiden Stücken dasselbe Thema: „Der Soldat, der Offizier" aufgeworfen, ein Thema, über das beide, sowohl Lessing wie Lenz, aus eigener Erfahrung genauen Bescheid wußten. Bedeutsam erscheint es nun erstens, daß die Stellungnahme der beiden Dichter dem Soldatenmotiv gegenüber verschieden ist. Lessing verfolgt in der Hauptsache einen allgemein dichterischen, Lenz zugleich einen sozialen Zweck, was sich auch darin spiegelt, daß Lessing das siegreiche, ums Vaterland verdiente, Lenz aber das in der Garnison faulende Soldatentum schildert. Daß Tellheim Offizier ist, ist nicht absolut das Wesentliche an ihm, in einem anderen Kleid und Beruf würde sich seine edle, ritterliche Männlichkeit jedenfalls ähnlich bewähren können und dichterisch darstellen lassen. In den Soldaten erwachsen die Charaktere, die Anschauungen der Offiziere weit mehr aus ihrem Beruf. Beruf und Charakter läßt sich hier, besonders bei Desportes, Haudy, Mary, einfach nicht trennen. In Lessings Werk ist die Kunst, die anziehende Fabel, der Konflikt, der sich aus Tellheims Cha-

rakter ergibt, die soldatisch frische Treuherzigkeit und der derbe Humor Werners, die hündische Anhänglichkeit Justens Selbstzweck, in Lenzens Tragikomödie ist die Schilderung des Soldatentums, die soziale Opposition gegen das Cölibat der Offiziere der Hauptzweck, der den Dichter zu dem gewissenhaften, strengen Realismus eines Anklägers zwingt.

Das ist ein Unterschied, über den Artur Eloesser[73]) ausführlicher spricht und den er richtig mehr als allgemeinen Gegensatz zwischen Lessing und dem sozial angehauchten Sturm und Drang betrachtet. Was aber Lenz allein Lessing gegenüber eine künstlerische Sonderstellung anweist, ist der wichtige, bis jetzt nicht genügend gewürdigte Umstand, daß Lenz in der menschlichen Darstellung vollkommener Antipode Lessings ist. Wie dieser behandelt er moderne Stoffe, aber in entgegengesetzter Manier, die Goethe z. Bsp. nur auf den historischen Vorwurf des Götz anwandte. Daß Lessing und Lenz auch in der äußeren dramatischen Technik Antipoden sind, ist die Folge davon, daß sie sich zu den Helden ihrer Dramen verschieden stellen. Lessing wählt einen neutralen Zusammenkunftsort, reißt die Personen aus ihrem Milieu heraus und zwingt sie (mit großer Kunst!) in ein neues Milieu hinein, zwingt sie, auf dem von ihm gewählten Schauplatz sich nach seinem allerdings wissenschaftlich und künstlerisch feinregelnden Willen zu bewegen. Lenz sucht seine Personen in ihrer Umgebung auf, ohne stören und beeinflussen zu wollen, und folgt ihren Bewegungen. Daher dort die Geschlossenheit, hier die Zerrissenheit der äußeren Form.

Lessing hat von den Franzosen die Technik der Charakterzeichnung übernommen. Er hat diese Technik bis zu einer staunenerregenden Vollendung in seiner „Minna“ weitergebildet. Da greift alles, den künstlerischen Endzweck stets vorbereitend, so köstlich ineinander, alles steht auf so festen Füßen, seinen Figuren hat der Dichter so viel beseelte Plastik, so viel Gesicht gegeben, daß der Schauspieler beinahe entbehrlich wird. Der Schauspieler kann diese Rollen gewissermaßen anziehen wie ein fertiges, vollständiges Charakterkostüm, selbst die eindrucksvolle, wenn auch etwas starre Charaktergesichtsmaske fehlt nicht. Diese Plastik hat Lenz, selbst wenn er sie anstrebte wie z. Bsp. teilweise im Hofmeister (Schulmeister, Lise, Major), nie erreicht, und in den Soldaten, die ihre Charakteristik jahrelangem Vertrautsein mit den menschlichen Objekten verdanken, hat er sogar das Gegenteil angestrebt. Dem etwas abstrakten Realismus bei Lessing stellt er naturalistischen Realismus entgegen. Beinahe zu stark, viel mehr

als bei Lessing, hat man bei Lenz das Gefühl, Menschen vor sich zu haben, die in dieser fast übertriebenen Individualisierung nicht leicht ein zweites Mal vorkommen.

In den Soldaten bekommen die Menschen erst dann mehr oder minder Dreidimensionalität, wenn Schauspieler in den Rollen stecken, wenn Schauspieler mitschaffend, nicht wie bei Lessing nur wiedergebend, am Werke sind. Die Gestalten aus Minna von Barnhelm stehen nach der Lektüre des Werkes vollkommen klar umrissen, nicht beliebig ausgemalt, vor den Augen des aufmerksamen Lesers. Die einzige Bedingung ist, daß er das Kostüm der Zeit kennt. Die beste Darstellung kann jene klare Vorstellung nicht übertrumpfen, nicht einmal erreichen. Bei Lenzens Soldaten reicht die stärkste Vorstellungskraft beim Leser nicht hin, den Schauspieler zu ersetzen. Erst die Darstellung verleiht dem Werke Leben, soweit es wenigstens die Zerrissenheit des Dramas erlaubt.

Das darf man aber Lenz nicht als Unfähigkeit, als Mangelhaftigkeit des Talents auslegen, die Ursache ist ein prinzipiell verschiedener Standpunkt Lessing gegenüber, es ist eine konträre, man darf sagen, neue, moderne Technik. Lenz will naturwahr sein, er will nicht mehr geben an Worten und Bewegungen, als das reale Leben in demselben Falle gibt. Im realen Leben ist aber nicht das Wort an sich, die Bewegung, die momentane Handlung im allgemeinen das Absolutcharakteristische, sondern 1. in welchem Zusammenhang, unter welchen Umständen das Wort fällt, die Bewegung etc. erfolgt, und 2. auch, w i e das Wort gesprochen, w i e die Bewegung ausgeführt wird. Lenz gibt, vor allem in den besonders prägnanten, dramatisch zugespitzten Szenen der Soldaten, welche die Haupthandlung aufbauen, das Erstere, er schreibt die Worte und momentanen Handlungen in psychologischer Richtigkeit vor, er gibt gewissermaßen die Seele, das Uhrwerk, der Schauspieler muß die Körperlichkeit, das W i e geben. Indirekt bekommt er freilich auch dafür vom Dichter die nötigen Anhaltspunkte.

Die „Jungfer Zipfersaat" ist ein brauchbares Schulbeispiel. Sie tritt ganz kurz in 2 Szenen auf, II, 3 und III, 3, trotzdem ist sie nichts weniger als Episodenfigur. Dieses häßliche, auch innerlich unschöne, verkümmerte Wesen steht neben dem schönen bevorzugten Mädchen in dem Augenblicke, da sich dessen Schicksal zuerst innerlich, dann offen zu entscheiden beginnt. Dieses symbolische Moment war bei Lenz sicherlich Absicht. Äußerlicher betrachtet: Die Jungfer Zipfersaat wird von Marie, die in ihrem kindlichen Übermut, in ihrem Triumph, von einem eleganten adeligen Offizier umworben zu sein, keine Schranken

mehr kennt, verulkt, lächerlich gemacht. Sie wird im Anschluß daran vom Dichter dazu ausersehen, dem Glück Maries den Todesstoß zu geben, sie bringt die Nachricht von der fluchtartigen Abreise des Desportes. Vor allem aber repräsentiert sie gewissermaßen die Öffentlichkeit, das Bekanntwerden von Maries Schande. Daß diese alte Jungfer, die obendrein beleidigt ist, nicht schweigt, liegt auf der Hand, das braucht vom Dichter nicht ausgesprochen zu werden.

Wie charakterisiert nun Lenz die Jungfer Zipfersaat? Ihre Rolle ist klein, sie spricht in der einen Szene einen, in der anderen acht Sätze, über sie wird nichts gesprochen, und doch ist sie durchaus lebenswahr, ist ein scharf umrissener Charakter.

Szene 1. Marie und Desportes tollen und schäkern. Wesener beruft sie, Marie gibt ihm den Brief des Stolzius. Jungfer Z. tritt ein. Wesener sieht sie und geht in den Laden hinab, um den Brief dort zu lesen. Die Gegenwart der Person geniert ihn offenbar, er will vor ihr nicht über Familienangelegenheiten sprechen, er kennt wohl das Nachrichtenverbreitungstalent der Jungfer. Auch Marie hat kein freundliches Begrüßungswort für den Besuch. Das muß seine Gründe haben. Marie ärgert sich, daß die Jungfer Z. kommt, während der Baron da ist. Da sie aber sehr übermütig aufgelegt ist, nicht weiß, wo aus und ein vor Lebendigkeit und aufgeregtem Blut, knickst sie in spöttischer Ehrerbietung um die Jungfer herum, — wieder ein Beweis, wie wenig angesehen diese in Weseners Haus ist —, und versichert, der Baron sei sterblich in die Jungfer verliebt. Dieser Spott setzt, in Anbetracht des feinen weiblichen Instinkts, voraus, daß Marie ihrer weiblichen Überlegenheit vollkommen sicher ist, daß also die Jungfer lächerlich häßlich und reizlos ist. Die Jungfer fühlt sich wehrlos, sie ist ungebildet, in der Gegenwart des Barons mundtot, sie ziert sich, sie sagt nur beschämt: „Ich weiß nicht, wie Du bist, Marieel." Marie läßt sie und den Baron allein, damit dieser seine Liebesdeklaration machen könne. Der Baron hat an dem Gebahren Maries seinen Spaß, er sieht die Jungfer nur verächtlich an und läuft dann der Geliebten nach. Die Jungfer geht verdrießlich ab. Kein Wort des Ärgers, sie frißt ihre Wut in sich hinein. Während der ganzen Szene spricht sie nur den einen, oben zitierten Satz.

Szene 2. Nun kommt die Revanche:

Jungf. Z. Sie ist zu Hause, aber sie läßt sich nicht sprechen? Denk' doch, sie ist so vornehm geworden?

Magd. Sie sagt, sie hat zu tun, sie liest in einem Buch.

J u n g f. Z. Sag' Sie ihr nur, ich hätt' ihr etwas zu sagen, woran ihr alles in der Welt gelegen ist.

(Marie kommt, ein Buch in der Hand. Mit nachlässigem Ton.)

M a r i e. Guten Morgen, Jungfer Zipfersaat. Warum hat Sie sich nicht gesetzt?

J u n g f. Z. Ich kam ihr nur zu sagen, daß der Baron Desportes diesen Morgen weggelaufen ist.

M a r i e. Was redest Du da? (Ganz außer sich.)

J u n g f. Z. Sie kann es mir glauben etc. etc.

M a r i e (läuft schluchzend heraus und ruft) Pappa! Pappa! (Das Doppel-p ist sicher Absicht.) —

Die Jungfer kann es kaum erwarten, der Marie die böse Nachricht ins Gesicht zu sagen, ihre kleinliche, verkümmerte Seele frohlockt, die Jungfer ist überlegen. Mit keinem Wort verrät sie Spott und Hohn, aber im T o n muß das liegen, wie sie ohne Umschweife, in einem Atem der andern alles heraussagt, was sie weiß, um dann später im Vollgefühl ihrer Tugend zu äußern: „Da sieht Sie, wie die Herren Offiziere sind. Das hätt' ich Ihr wollen zum voraus sagen." Kein Ton des Mitleids mit der verzweifelten Marie, die alte Jungfer ist nur Schadenfreude.

Eine Darstellerin dieser Figur muß nun wissen, was sie von dem analysierten Charakter von allem Anfang an und was sie erst in der Entwicklung geben muß, sie muß den Menschen, den Wort und Situation fordern, auf die Bühne stellen, sie muß die Körperlichkeit um die vom Dichter geschaffene Seele geben.

So wie hier die Jungfer Zipfersaat, zu der die unschöne, ältere Tochter Weseners Charlotte ein breiter ausgeführtes Pendant ist, hat Lenz fast durchweg in den Soldaten die Menschen gebildet. In diesem Werk ist auch viel mehr als im Hofmeister die Hebbelsche Forderung, wenn auch freilich nicht vollkommen, erfüllt, daß sich poetische Charaktere ineinander spiegeln müssen. Weniger jedoch die Forderung, daß sie sich durch einander entwickeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes, endliches Schicksal erzeugen sollen.

Der Anfang der Szene III, welche die Peripetie der Tragikomödie bedeutet, wurde wörtlich zitiert, weil es interessant ist, wie Lenz die Heldin seines Dramas von der Höhe ihres unsicheren Glücks, das sich bald in Not und Schande verwandelt, herabstürzt. Ganz Naturlaut. Keine Rhetorik, keine tragischen Akzente, keine Pose. Im Gegenteil, im Schreck verliert Marie sofort die angenommene Hochmutspose. „Was redest Du da?!" Sie braucht Zeit, bis sie die Tiefe des Sturzes überblickt, dann überkommt sie furchtbare Angst. „Pappa! Pappa!" Das ist

der einzige Mensch, der vielleicht noch Rat weiß, und doch sagt sie zu ihrem Vater früher so überlegen (I, 3): „Wenn er mich doch nur wollte für mich selber sorgen lassen. Ich bin doch kein klein Kind mehr?“ Ist das nicht etwas wie tragische Ironie?

Gustchen wie Marie, die Heldinnen der beiden Tragikomödien, sind nicht nur Opfer ihres abstrakt angenommenen Charakters, sie sind Opfer ihres Milieus. In diesem Punkt ist Lenz mit ein Vorbereiter des bürgerlichen Schauspiels, wie es das 19. Jahrhundert ausbildete. Im Hofmeister können wir drei Milieus unterscheiden, das Aristokraten-, das Studenten- und das Landschulmeistermilieu. Eine richtige Kontrastwirkung kommt nicht zustande. In den Soldaten ist es in der Hauptsache der Gegensatz von Bürger- und Soldatenmilieu, der wirksam ausgenützt wird, obwohl Lenz keinerlei Partei nimmt.

Lenz umgibt das Bürgertum nicht mit einer Gloriole, wie es das demokratischer gesinnte 19. Jahrhundert tut, diese Tendenz fehlt. Im Hofmeister fällt eine Baronesse einem bürgerlichen Taugenichts zum Opfer, in den Soldaten umgekehrt ein Bürgermädchen einem adeligen Lüstling. Lenz war nicht Demokrat, das beweist aus seinem Privatleben das sehnsüchtige Suchen nach einer höfischen Stellung (Weimar, Petersburg) und in seinen beiden Tragikomödien sind die imponierendsten, dichterisch freilich ziemlich verfehlten, verschwommenen Erscheinungen der Geh. Rat von Berg (Hofmeister) und die Gräfin La Roche, also Adelige. Lenz strebte, auch was das charakterbildende Milieu anbelangt, objektive Wahrheit an. „Überhaupt wird mein Bemühen dahingehen, die Stände so darzustellen, wie sie sind.“ [74])

Im Hofmeister verliert sich Lenz noch in breiter Milieuausmalung, in den Soldaten sind Milieu, Charakter und Handlung in ein innigeres Verhältnis gebracht. Reine Milieuspielereien, wie im Hofmeister die Szene mit der Frau Blitzer, unterbleiben fast ganz, nur die überflüssige Judenszene ist ein „Rückfall“, alles ist darauf berechnet, zu zeigen, daß Charaktere wie die Offiziere Desportes, Mary, Haudy, Rammler, Pirzel auf der einen, Wesener, seine Töchter Charlotte und Marie, Stolzius und seine Mutter auf der anderen Seite in ihrem Stand, in ihrer Erziehung, in ihrer Umgebung und Betätigung wurzeln.

Wir finden bei Lenz bereits eine Andeutung von Vererbungstheorie, wenigstens insoweit, daß man die Einwirkung der Verwandtschaft spürt. Bei Fritz von Berg, bei Läuffer, die ganz die Söhne ihrer Väter sind, ist es beinahe zu absichtlich. Viel feiner, tiefer gegründet ist dieses Prinzip schon bei Gustchen. Wie kann aus der Ehe eines charakterschwachen,

zu Schwermut und Grillenhaftigkeit neigenden Mannes und einer dummen, koketten, herrschsüchtigen und ungesunden (II, 6) Frau ein seelisch völlig gesunder Mensch hervorgehen? Milieu und Situation tun das Übrige, um das Mädchen melancholisch, nachgiebig und sinnlich zu machen.

Ein typisches Beispiel für die Einwirkung des Milieus: Stolzius (in den Soldaten) ist der Sohn einer (anscheinend längst verwitweten,) kreuzbraven, energischen Geschäftsfrau, die kräftig im Leben steht. In der weiblichen Umgebung, der Vater fehlt, zeigt sich Stolzius zuerst ein wenig verweibischt, er ist ein wenig Muttersöhnchen; aber die starke Liebe, welche die Mutter für ihren einzigen Sohn hegt, fühlt dieser für Marie, man begreift, daß das bittere Erlebnis mit Marie diesen Menschen zum Mann macht. Durchaus starkes, bürgerliches Empfinden und Ehrgefühl ist es, wenn er das ihm treulose Mädchen an ihrem Verführer rächt und sich selbst zugleich den Tod gibt. Das ist deutsche, kindliche Ritterlichkeit, die in der tiefen Liebesmelancholie des Stolzius schon vorbereitet ist.

So wie Stolzius haben auch die anderen Personen in den Soldaten nicht eine starre Miene, die eine Eigenschaft besonders und unveränderlich durch das ganze Stück hindurch ausdrückt, die Charaktere verändern sich logisch, entwickeln sich, nach oben oder unten, unter dem Druck der Ereignisse und seelischen Erlebnisse. Schon im Hofmeister finden sich lebende, d. h. sich entwickelnde Charaktere. Ein drastisches Beispiel ist der Major, der bei der Nachricht von Gustchens Schändung aus seinem Stumpfsinn erwacht und in Raserei verfällt, die sich allmählich zu lebhafter seelischer Unruhe mildert. Zu drastisch, wenigstens unvollkommen motiviert ist die Entwicklung bei dem Hofmeister Läuffer, der sich in einer Anwandlung von Verzweiflung kastriert, um seine Handlungsweise sofort wieder zu bereuen, weil er sich in das hübsche Bauernmädchen Lise verliebt. — Lenz hatte Freude am grotesken Humor, (Judenszene in den Soldaten!), er war darin ein echter, junger Stürmer, der in ausgelassenen Studenten- und Soldatenkreisen verkehrt hatte, man darf ihm nicht ohne weiteres den Vorwurf „verwilderter Frechheit und geflissentlichen Aufsuchens des Ungeheuerlichen und Häßlichen“ machen, wie es Hermann Hettner,[75]) Froitzheim[76]) u. a. tun.

Am besten gelungen ist die Charakterentwicklung bei Desportes und bei Marie. Desportes ist nicht von allem Anfang an ein Schurke, nach den Begriffen seines Standes wird er es auch nicht im Verlauf der Begebenheiten. Desportes ist jung, leichtsinnig, von Frauen verwöhnt, ist Reiteroffizier, also ein Mensch,

der gewohnt ist, Tag für Tag einer lebenden Kreatur gegenüber, und wenn es auch nur ein Pferd ist, seinen Willen durchzusetzen. Er liebt Marie, auf seine Weise, er begehrt sie leidenschaftlich, das heißt für ihn als Soldaten so viel als: Ich muß sie haben, so oder so! Er ist Adeliger. Ihm ist der Bürger canaille, wenn er ihn nicht gerade zu übertölpeln sucht. Er gibt ruhig ein schriftliches Eheversprechen, er weiß, daß er es nicht halten kann und braucht. Er gibt Marie reiche Geschenke und spricht damit sein Gewissen rein, er hat sie gut bezahlt. Der Geschenke wegen macht er Schulden (V, 3). Ein vortrefflicher Zug ist, daß der Vater des beschenkten und betrogenen Mädchens nach der Flucht des Verführers für dessen Schulden aufkommt. Später schlägt dem Desportes doch das Gewissen, er fühlt sich unbehaglich, macht aber Marie für die ganze Sache verantwortlich. Um sie los zu werden, will er sie seinem Jäger in die Fänge jagen und spricht von ihr nur mehr per Hure und Sauleder. Durchaus logisch!

Kindlich, unschuldig, nur im Bewußtsein ihrer Schönheit etwas gefallsüchtig ist Marie zu Beginn. Der Verrat an Stolzius, für den sie wohl nie mehr als eine flüchtige Neigung hegte, der Einfluß des törichten Vaters, — der ganz Mutterstelle vertritt, während die Mutter selbst (ein Hauptfehler des Stückes!) geradezu als stumme Person fungiert —, die Schmeicheleien und Geschenke des Desportes, der zugleich ihre Sinnlichkeit zu wecken weiß, der Sündenfall, die Flucht des Desportes, das Bemühen, trotz des Geredes der Leute das Ansehen als anständiges Mädchen zu wahren und womöglich doch noch eine Partie über ihren Stand hinaus zu machen, lassen sie etwas Dirnenhaftes, bewußt Kokettes annehmen. Die fast klösterliche Abgeschiedenheit im Hause der Gräfin nimmt Marie die künstlich aufrecht erhaltene Fassung und läßt sie nach der Gartenszene zu dem Bewußtsein kommen, daß sie mit ihrem Verführer untrennbar innerlich verbunden sei. Sie läuft aus dem Haus der Gräfin fort, gibt ihre Ehre preis und will sich zu Desportes flüchten. Nun weicht Lenz der vollen Konsequenz in der Entwicklung aus, wenigstens wird er absichtlich undeutlich. Desportes gibt seinem Jäger andeutungsweise den Auftrag, sich des Mädchens zu bemächtigen, damit er sie dann leicht abschütteln könne. Ob der Jäger seinen Auftrag ausführen kann, bleibt unentschieden. Fiele nun Marie der Gier des rohen Jägers zum Opfer, so würde sie dadurch psychologisch beinahe notwendig, — durch äußere und innere Not, im Gefühl, durch den, dem sie alles geopfert, auf die gemeinste Weise in den Kot getreten worden zu sein —, auf die Bahn der öffentlichen Dirne gestoßen.

Die Szene, da Wesener seine Tochter als Bettlerin wiederfindet in der Nacht, würde die furchtbare Vertiefung bekommen, daß die heruntergekommene Tochter in der Dunkelheit sich dem eigenen Vater, den sie in einer anderen Stadt glaubt, anbietet. Zu dieser naturalistischen Tragik fehlt es Lenz an Mut, wenigstens an Mut, sie deutlich und klar herauszuarbeiten. Daß er daran dachte, beweisen kurze Notizen aus dem Nachlaß.[77])

Daß der zu einer bürgerlichen Tragödie an sich sehr geeignete Vorwurf der Soldaten in der Ausgestaltung keine Tragödie wurde, verursachen die Charaktere, auf welchen zwar der Ernst des Dramas ruht, die aber zugleich satirisch beleuchtet sind. Der alte Wesener wird in seiner Ehre durch die Schande der Tochter, die er vergöttert, auf das empfindlichste gekränkt, geschäftlich wird er fast ruiniert, und doch ist die Entwicklung der Dinge zu satirisch aufgefaßt, als daß wir erschüttert werden könnten. Dem alten Wesener, dem bei all seiner bürgerlichen Biederkeit nicht wenig Servilismus gegenüber dem Adel im Blut steckt, ist sein Marieel zur Mätresse des Barons zu gut, aber wenn sie Frau Baronin werden könnte, das wär' freilich ein ander Ding. Zuletzt kommt es aber doch umgekehrt, der pfiffige Bürger, der seine Tochter vortrefflich beraten zu haben glaubt, hat sich verrechnet. Sein Unglück ist unbestreitbar, aber es wirkt durch die Ironie des Lebens, das anders lenkt, als der Mensch denkt, als Satire. Ähnlich satirisch beleuchtet, freilich bedeutend rührender ist das Schicksal der Marie, welche Frau Baronin werden möchte, deshalb einen braven Bräutigam verläßt, einem skrupellosen Lebemann in die Hände fällt und Ehr und Jugend vertut. Tragisch wirkt nur Stolzius, der sich und einen zweiten mordet für ein Mädchen, das ihn nie wirklich geliebt hat, das sich ihn lediglich als letzte Heiratschance reserviert. Das Tragische entwickelt sich aus der Größe seiner Empfindung heraus. Eine künstlerisch rein tragikomische Wirkung erreicht Lenz zweifellos mit dem Aktschluß II, da die Großmutter das ahnungsschwere Volkslied singt („Rösel vom Hennegau") und im Nebenzimmer die Enkelin sich mit dem Baron um ihre Tugend scherzt.

Weit befriedigender als der Gesamteindruck der Lenzischen Tragikomödien ist stets der Eindruck der künsterischen Einzelheiten. So ist die einzelne Szene, wie wiederholt betont wurde, Lenzens eigentliche Domäne. Und Hand in Hand mit der Kunst, eine Szene natürlich und abgeschlossen zu bauen, geht die tiefe psychologische Durchdringung der einzelnen Szene, die psychologische Wahrheit der Situation. Vor allem muß in diesem Zusammenhange

auf die subtile Behandlung des erotischen Elements hingewiesen werden.

In „Die Freunde machen den Philosophen", „Der neue Menoza", „Der Engländer", lauter Stücken mit stark erotischem Einschlag, ist die nicht selten recht aufbrausende Leidenschaft entweder wertherisch schwärmerisch oder theatralisch konventionell ausgedrückt, dagegen in den beiden Tragikomödien, die auf dem realen Leben, nicht auf Gehirnverirrungen des Dichters beruhen, erfährt das erotische Moment eine ganz andere, ans Naturalistische streifende Darstellung, die durch die Echtheit des Tons, der Empfindung kühn und neu wirkt. Man denke hier nicht an die Selbstverstümmelung Läuffers und seine verzwickte Situation, da er sich in das naive (zu naive!) Bauernmädchen Lise verliebt und es heiratet, das muß man für einen pikanten, künstlerisch sehr fein durchgeführten Künstlerscherz nehmen. Eine fast unangenehm schwüle, erotische Stimmung liegt dagegen in der Szene II, 5. (Hofmeister: Gustchen und Läuffer nach dem Sündenfall.) Kein anstößiges Wort, keine Umarmung, die Intimität ist so niederdrückend, die zwei Menschen lieben sich nicht, sie sind sich gegenseitig nur physische Zuflucht. Gustchen küßt Läuffers Hand inbrünstig und denkt dabei an Fritz, und Läuffer läßt es geschehen und überlegt bei sich, wie er sich aus der fatalen Situation, in die ihn seine Begehrlichkeit geführt, auf gute Weise retten könne.

Ein dichterisch vertieftes, dramatischer empfundenes Gegenstück ist in den Soldaten die Szene II, 3, da Marie, halb Kind, halb Kokette, den Baron zu fangen sucht, der sie jedoch fängt, ohne sich selbst haschen zu lassen. Sie schäkern, lachen, spielen, sie fangen und kitzeln sich. Lachen und Übermut, dahinter sich gegenseitige Berechnung und gegenseitiges sinnliches Begehren, unbewußt bei Marie, bewußt bei Desportes, verbergen.

Diese Szene, auf die schon wiederholt hingewiesen wurde, zeigt auch, wie Lenz bestrebt ist, die Personen in der natürlichsten Bewegung auf der Bühne zu erhalten. Mit feinem dramatischen Instinkt läßt er die erotische Situation im Spiel, weniger im Dialog, zum Ausdruck kommen. Die Szene wird fast Pantomime:

„Marie (schreibt). Desportes (liest ihr über die Schulter). Monsieur — Flegel setzen Sie dazu. (Tunkt eine Feder ein und will dazu schreiben.)

Marie (beide Arme über den Brief ausbreitend). Herr Baron —

(Sie fangen an zu schäkern, sobald sie den Arm rückt, macht er Miene zu schreiben; nach vielem Lachen gibt sie ihm

mit der nassen Feder eine große Schmarre übers Gesicht. Er läuft zum Spiegel, sich abzuwischen, sie schreibt fort.)

Desportes. Ich belauere Sie doch. (Er kommt näher, sie droht ihm mit der Feder; endlich steckt sie das Blatt in die Tasche; er will sie daran verhindern, sie ringen zusammen; Marie kitzelt ihn, er macht ein erbärmliches Geschrei, bis er endlich halb atemlos auf den Lehnstuhl fällt.)"

Oder später:

„Marie (mit einem tiefen Knicks). Jetzt können Sie Ihre Liebesdeklaration machen. (Läuft ab, die Kammertüre hinter sich zuschlagend. Jungfer Zipfersaat, die ganz verlegen, tritt ans Fenster. Desportes, der sie verächtlich angesehen, paßt auf Marien, die von Zeit zu Zeit die Kammertür ein wenig eröffnet. Endlich steckt sie den Kopf heraus; höhnisch). Na, seid Ihr bald fertig? (Desportes sucht sie zwischen die Tür einzuklemmen, Marie sticht ihn mit einer großen Stecknadel; er schreit und läuft plötzlich heraus, um durch eine andere Tür in jenes Zimmer zu kommen. Jungfer Zipfersaat geht ganz verdrießlich fort, derweil das Geschrei und Gejauchz im Nebenzimmer fortwährt. Weseners alte Mutter kriecht durch die Stube, die Brille auf der Nase, setzt sich in eine Ecke des Fensters und strickt und singt, oder krächzt vielmehr mit ihrer alten, rauhen Stimme.)" etc.

Man sieht, ein großes Stück der Charakteristik ist in den Regiebemerkungen festgelegt, ist mithin der Mitarbeit des Darstellers anvertraut. Diese vielen kleinen, feinbeobachteten Züge erwecken mit den Eindruck des momentanen Geschehens. Dazu trägt auch bei, daß die Menschen so sehr an das Gegenständliche gefesselt sind, (die tendenziösen Disputierszenen stets auszunehmen), ihre Gedanken drehen sich um Alltägliches, um das Zunächstliegende. Es ist daher begreiflich, daß der Dialog tiefe Gedanken entbehrt, er ist aber insofern geistreich und künstlerisch geradezu bedeutend, als er nicht nur psychologisch wahr, sondern auch den Menschen, die ihn führen, äußerlich angepaßt ist.

Mit der Sprache, mit dem Dialog, einem Hauptmittel der Charakteristik und einem Hauptbestandteil dramatischer Darstellung, wußte Lenz schon im Hofmeister sehr geschickt umzugehen. Schon hier sprechen die Menschen immer so, daß man ihnen das Wort glaubt. Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß die Komödie „Der Hofmeister" stilistisch uneinheitlich ist; idealistische, realistische und naturalistische Erfassung des Augenblicks stehen nebeneinander. Dadurch werden auch Sprache und Dialog beeinflußt, die aber dem vorherrschenden gesunden Realismus entsprechend stets natürlich

sind. Man glaubt den Personen die Worte, die sie sprechen; doch fehlt auch hierin, also in der äußeren Kleintechnik, nicht die Verstärkung, die allerdings in Hinsicht auf die Bühne vortrefflich aufgetragen zu nennen ist. Die Sprache ist nicht, was man „theatralisch" zu nennen pflegt, aber sie ist prägnant, bühnengewandt, läßt keine toten Augenblicke zu, ist stets kräftig und belebt, unterstüzt eine bewußt schauspielerhafte Darstellung, während die Soldaten vom Schauspieler schon Individualität, künstlerisches Erleben fordern. Die Sprache ist im Hofmeister noch großenteils, dem stürmerischen Stil des ganzen Werkes entsprechend, laut, die Satire wird kräftig unterstrichen und ist nicht, wie bei den Soldaten später, mehr zwischen den Zeilen zu lesen. In den Dialog ist natürlich viel eingeflochten, was den Dichter, manches auch, was die Zeit bewegte. Vor allem wird über die Hofmeisterfrage disputiert, ein stark demokratisches Gefühl findet im Schulmeister Wenzeslaus, der sich selbst über Zahnpflege und Nikotingenuß ausführlich äußert, ein kräftiges Sprachrohr. Mit Glück wendet Lenz im Dialog Fremdsprachen an, er erzielt feine humoristische Züge damit. (Französisch I, 3, ferner die lateinischen Zitate des Schulmeisters.) Dialekt zum Zweck charakteristischer Dialogfärbung ist im Hofmeister noch nicht angewandt, doch trägt der Dialog durchaus die Signatur der Umgangssprache. Im allgemeinen ist der kräftige Ton, auf den die Tragikomödie fast durchweg gestimmt ist, ebenso wie das frische Zugreifen in der Formung der Typen und Charaktere wohl etwas durch den künstlerischen Geist, der einen „Götz" schuf, beeinflußt, obwohl man direkte Anklänge schwerlich wird nachweisen können.

In den Soldaten hat Lenz seine Sprach- und Dialogtechnik bedeutsam vertieft. Wie im allgemeinen dieses Stück fast untheatralisch, mehr scharf und leicht gezeichnet als breit und farbig gemalt erscheint, so hat auch die Sprache an Schlichtheit und natürlicher Wahrheit gewonnen. Was die Menschen sprechen, ist Ausfluß ihres momentanen Gedankengangs, ist nicht „memoriert". Die Wirkung scharfer Naturbeobachtung ist auch nach dieser Seite hin unverkennbar. Lenz hat den Menschen abgelauscht, wie sie wirklich, im realen Leben, — nicht auf der Bühne, vom Dichter inspiriert, — sprechen. Lenz legte als Dichter auf die Umgangssprache großen Wert, so empfahl er geradezu künstlerisches Sprachstudium. In einem Aufsatz schreibt er:[78]) „Wenn wir in Häuser unserer sogenannten gemeinen Leute gingen, auf ihr Interesse, ihre Leidenschaften achtgäben, und da lernten, wie sich die Natur bei gewissen erheischenden Anlässen ausdrückt, die weder in der Gram-

matik noch im Wörterbuch stehen — wie unendlich könnten wir unsere gebildete Sprache bereichern."

Lenz trifft den bürgerlichen und den soldatischen Ton. Die Sprache des alten Wesener z. Bsp. ist reich an halbsprichwörtlichen und volkstümlichen Wendungen: Lüg' nur dem Teufel ein Ohr ab! Oder: Na, mach' sie doch das Kind nicht! Oder: Ich will es bei seinem Herrn Vater schon für ihn kochen. Sehr geschickt verwendet Lenz vor allem das Elsässer-Deutsch, ohne es jedoch zu spaßhaften Wirkungen kommen zu lassen. Das Milieu gewinnt dadurch ungemein an Intimität. Charakteristisch ist z. Bsp. die Mischung von Elsässisch und Französisch in folgendem Satz: Charlotte. Das ist alles des Marieel Schuld. (Weint.) Die gottvergeßne Allerweltshure will honette Mädels in Blame bringen, weil sie so denkt. (I. 5) u. s. f. Kurt Pfütze hat in seiner Schrift „Die Sprache in J. M. R. Lenzens Dramen" genauer über diese Frage sich geäußert.

Pathos und Phrase findet man selbst im Hofmeister kaum, wo doch vieles in jugendlichem Temperament auch sprachlich zu weit getrieben, danebengegriffen ist. Freilich in den Disputierszenen macht sich ein rhetorisches Element breit, das nicht selten nach Phrase schmeckt.

Alles in allem, die Menschendarstellung ist in den beiden realistischen Tragikomödien fast durchweg scharf und wahr, sie nähert sich öfter karikierender als idealistischer Profilgebung. Die Menschen haben Grund unter den Füßen, sie reagieren logisch aufeinander, die Schicksale stehen zu ihrem Charakter im richtigen, natürlichen Verhältnis. Die Größe, die vollkommene Plastik fehlt ihnen, doch liegt das an der eigenartigen Technik, welche den Darsteller als Mitschöpfer heranzieht, und an der satirischen Neigung des Dichters. Lenzens Menschendarstellung im Hofmeister und in den Soldaten ist das Ergebnis angeborener und absichtlich ausgebildeter Naturbeobachtung, die ihn im Stiche läßt, sobald er sich Stoffen zuwendet, die er nicht aus dem beobachteten Leben schöpfen und nachgestalten konnte.

V.

Die idealistische Richtung in Lenzens dramatischem Schaffen.

Im Gegensatz zu den beiden Tragikomödien „Der Hofmeister" und „Die Soldaten", in welchen dem Dichter in glücklicher Weise der Anschluß an das reale Leben gelang, neigt sich sein übriges dramatisches Schaffen einer idealistischen Richtung

zu, sehr zum Nachteile dieser Schöpfungen, welchen infolgedessen in der Geschichte des deutschen Dramas eine nur untergeordnete Rolle zuzuerkennen ist.

Dem Hofmeister folgte noch im Jahre 1774 eine Komödie **„Der neue Menoza“.** Der künstlerische Plan ist darin größer als im Hofmeister, Lenz stellte sich aber eine Aufgabe, welcher er, schon in Anbetracht seiner Jugend, nicht gewachsen sein konnte. Die Komödie sollte „ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft“ werden und da diese tragisch und komisch zugleich ist, sollten Komik und Tragik gleichberechtigt nebeneinander stehen. Das Motiv ist für eine Komödie in aristophanischem Stil wie geschaffen. Tandi, ein kumbanischer Prinz, bereist Europa, um dessen Kultur kennen zu lernen und sie event. in seinem Lande einführen zu können. Bald aber muß dieser reine Naturmensch einsehen, wie verderbt und degeneriert die Menschen in Europa sind, er selbst hat reinere menschliche Kultur als die eingebildeten Europäer. „Ihr seid wunderschöne Masken mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft, wie ein Fuchsbalg mit Heu; Herz und Eingeweide sucht man vergeblich, die sind schon im zwölften Jahr zu allen Teufeln gegangen.“ (Der Prinz spricht hier (II, 4) als echter Stürmer und Dränger. Er ist überhaupt das Sprachrohr für des Dichters eigene Gedanken und Gefühle.)

Das Stück verdankt sein Entstehen einer literarischen Anregung. Der Roman des dänischen Prokanzlers Erich Pontoppidan „Menoza, ein asiatischer Printz, welcher die Welt umher gezogen, Christen zu suchen, aber des Gesuchten wenig gefunden.“ war 1750 in deutscher Übersetzung erschienen,[79]) 1759 wurde bereits die 4. Auflage[80]) nötig, deutsche Theologen schrieben Fortsetzungen, die ebenfalls mehrere Auflagen erlebten; der Erfolg des kaum Roman zu nennenden, theologiegetränkten Buches, das die lutherische Konfession energisch und wortreich verficht, war in Norddeutschland sehr groß. Lenz hat anscheinend die Anregung lediglich aus dem Titel gezogen, er verdankt dem dänischen Autor nur das Hauptmotiv. In allem Detail ist er selbständig, die ganzen Verhältnisse und die Menschen, die sich um seinen Prinzen gruppieren, hat Lenz erfunden. Ebenso kommt die Religionsdisputation ganz in Wegfall.

Das Motiv war gut, die Ausführung ist aber schwach ausgefallen, so sehr man auch spürt, daß ein hochbegabter Dichter dahintersteht. Das Stück macht den Eindruck, als ob es rasch, mit fieberndem Kopf hingeworfen sei. Dadurch kommt manchmal ein Zug ins Große hinein, aber den realen Boden, die Basis jeder dramatischen Kunst, verliert Lenz unter den Füßen.

Das Motiv an sich ist unwirksam gefaßt. Sollte das Europäertum scharf gegeißelt werden, so mußte der Autor dem reinen, feinfühligen Naturmenschen, der mit großen Erwartungen nach Europa kommt, typische, hervorragende Vertreter der abendländischen Kultur gegenübertreten lassen, um sie dann mit Geist und Schlagfertigkeit abzuführen, aber nicht Menschen, deren Absonderlichkeit auch jedem vernünftigen Europäer auf den ersten Blick lächerlich erscheint. Die Satire verliert dadurch ungemein an Schlagkraft; für die Zeitgenossen wird freilich auch manche satirische Anspielung unmittelbarer verständlich gewesen sein als es für uns jetzt der Fall ist. Der unrealistische Vorwurf verlangte Typen, nicht zu verwechseln mit Schablone. Typen deutet Lenz mit einigem Glück im Bakkalaureus Zierau und dem Magister an der Pforte Beza an. Zierau der Vertreter der eudämonistischen Richtung (— der Angriff richtet sich offenkundig gegen Wieland —) und Beza der trübselige Pietist und Pessimist. Die Szene, in welcher der Prinz diesen zwei Vertretern des Zeitgeistes gegenüber die Theorie von der Glückseligkeit des Handelns vertritt, ist hübsch und von feiner Komödienwirkung.

Sonst macht sich aber, um einen schlimmen Ausdruck zu gebrauchen, die künstlerische Phrase breit. Die Figuren, die Lenz nicht selten mit erträumtem Temperament auf seiner Gedankenbühne agieren läßt, können weder menschlich noch gedanklich-satirisch eine reine Wirkung erzielen. Dreidimensionalität fehlt ihnen. Diese Menschen machen oft den Eindruck von Phantasiegeburten, so sprunghaft in ihrem Empfinden, so wenig an das Gegenständliche gefesselt erscheinen sie. Sie schwärmen oder rasen. Es ist freilich nicht zu leugnen, daß die meisten Charaktere so angelegt sind, daß ein bühnengewandter, zweckbewußter Autor gute Komödiencharaktere hätte daraus entwickeln können (— so aus dem Projektenmacher von Biederling, der uns keineswegs wie seinerzeit Schlosser[81]) als so vortrefflicher Mann erscheinen kann, und Herrn von Zopf, dem jede Unterstützung der Mitmenschen schief ausgeht —), aber dem Realisten Lenz sind diese erfundenen Charaktere eben nicht gelungen, ihm fehlt das Raffinement, die kühle, berechnende Überlegung. Auch die Figur des Prinzen Tandi = Lenz ist zu schwärmerisch, witzlos, selbst in der Leidenschaft zu abstrakt und unindividuell.

Die romanhafte Fabel (ich meine nicht das allgemeine satirische Hauptmotiv) ist zwar reich an Unwahrscheinlichkeiten und Unklarheiten, vor allem, was die Vorgeschichte anbelangt, aber trotzdem ist es hier dem Dichter in höherem

Maß als in seinen realistischen Tagikomödien gelungen, die nicht unkomplizierte Handlung zu konzentrieren und aktionsreich weiterzuentwickeln. Das beschwerende Milieu, die Naturwahrheit fehlen, die Diktion bekommt dadurch nicht selten einen theatralischen Schwung. Freilich schießt Lenz dadurch auch manchmal übers Ziel hinaus, so daß er eine unfreiwillig komische Wirkung erzielt. (Aktschluß II, wo fast alle Familienglieder nacheinander vor Rührung ohnmächtig hinfallen.) Solche Momente in ihrer maßlosen Betonung des unechten Gefühls lassen deutlich erkennen, wie der Dichter nicht aus dem Leben, sondern aus seinem Hirn, aus seiner erhitzten, unklaren Imagination heraus schuf. Wenn man träumt, werden die vorgestellten Gestalten scheinbar größer, die lautlosen Bewegungen eindrucksvoller und rascher vollzogen, die geträumten Gefühle dünken von unsagbarer Tiefe. Die Komödie Lenzens hat in vielen Szenen, vor allem in den Augenblicken, da Liebe oder Haß dominiert, etwas von einem dramatisierten Traum. (Schluß des IV. Aktes, oder das Wiedersehen des jungen Ehepaares, V, 1.) Die spätere geistige Erkrankung des Dichters erleichtert uns diese Erkenntnis.

Äußerlich fehlt die Struktur hier wie bei den realistischen Tragikomödien, willkürlich wechselt der Schauplatz, nur stehen die Ereignisse in viel engerem Zusammenhange, treiben sich gegenseitig und lassen, wie gesagt, eine gewisse äußerliche Steigerung zustandekommen. Die laute, in ihrer Überhetzung manchmal sogar unrealistische Sprache, die teilweise groteske Verzeichnung der Charaktere (Donna Diana, Graf Camaeleon), die Tendenz: Zurück zur unverfälschten Natur!, die Unausgetragenheit der Ideen, das jugendliche Verallgemeinern, die (unmotiviert angehängte) Fehde gegen die Franzosen und Aristoteles (V, 2 und 3), alles das stempelt die Komödie zu einem echten Erzeugnis des Sturms und Drangs. Bleibenden künstlerischen Wert wird man in diesem Werk (bis auf einzelne Stellen, z. Bsp. Beginn der Szene III, 3, oder die Szene IV, 10) vergebens suchen.

Läßt im neuen Menoza erst weniges den Dichter ahnen, der bald nicht nur in seiner Kunst, sondern auch in seinem gesamten Geistesleben den Grund der Realität verlieren sollte, so kommt in der Komödie (richtiger dem Schauspiel) **„Die Freunde machen den Philosophen“** schon der seinem geistigen Zusammenbruche entgegeneilende pathologische Dichter zu Wort. Der Ton in dem seltsamen Titel wird auf das Wort machen zu legen sein, die falschen Freunde machen den Philosophen zum unglücklichsten, die guten zum glück-

lichsten der Sterblichen, die Freunde lenken sein Geschick. So darf man vielleicht den Titel dem Sinn des Dramas nach ergänzen und deuten.

Die Komödie ist zu Straßburg Ende 1775 oder Anfang 1776 niedergeschrieben und in unvollkommener Ausarbeitung, wie Lenz selbst zugab,[82]) 1776 zum Druck befördert worden. Ursache der Komödie ist Lenzens eingebildete Leidenschaft für Henriette von Waldner,[83]) die er nie gesehen, nur aus Briefen an andere kannte, und die sich später mit dem schon ziemlich bejahrten Baron Oberkirch vermählte. Die Fabel der Komödie ist natürlich glatt erfunden, der Held, Reinhold Strephon, ist selbstverständlich Lenz, Seraphine ist Henriette von Waldner, Don Prado der Bräutigam und spätere Gemahl Henriettens. Den anderen Personen gab Lenz ein paar Anspielungen auf Straßburger Freunde und Bekannte mit, aber so allgemeiner Natur, daß das ziemlich belanglos ist.

Die Komödie ist wichtig, um die Stimmung des Dichters zu Ende seines Straßburger Aufenthalts kennen zu lernen. (Strephon: Meine Kräfte sind verbraucht, das Öl ist verzehrt, was wollt Ihr mit der stinkenden, verlöschenden Lampe? Alle meine Kenntnisse, alle meine Vorzüge sind in fremden Händen, es ist nichts mein geblieben, als der Gram über ihren Verlust. Ihr seht hier einen von den Menschen aus dem Evangelio vor Euch, denen auch das genommen ist, was sie hatten." I, 1.)

Künstlerisch bedeutet das Stück sehr wenig, vor allem keinen Fortschritt in der Technik, im Gegenteil. Das Stück hat seinen Reiz in der schwärmerischen Wertherstimmung, die aber im „Werther" selbst weit bessere Gestaltung erfuhr. Selbst wenn Lenz, wie er es in einer Nachschrift[82]) verspricht, das Werk später ausgearbeitet hätte, würde es nicht viel gefruchtet haben, denn Lenzens Unzufriedenheit richtete sich nicht gegen den Stil, gegen den unrealen Vorwurf, gegen das Wesen dieser Komödie schlechthin, sondern nur gegen den unvollendeten, wenig ausgefeilten Zustand. Rosanow nennt das Werk eine „fata morgana"[84]) des Dichters und charakterisiert damit treffend das Wesen des Dramas.

Traurige Erinnerungen an den in den Tragikomödien angebahnten naturalistischen Realismus, vor allem in dem trotz guter theatralischer Einzelzüge undramatischen I. Akt, können bald nicht mehr darüber hinwegtäuschen, daß der Dichter phantasiert. Äußerlich gelingt es ihm noch, den Hauptfiguren recte Traumgestalten — nur das anmaßende Freundesquartett, vom realen Leben beeinflußt, ist gut gelungen — menschliche Umrisse zu geben, innerlich sind das aber keine Wesen von

Fleisch und Blut, weder Strephon noch Seraphine, noch Prado. Wie sehr das Ganze geträumt, nicht geformt und vernünftig dargestellt ist, wird dadurch bewiesen, daß Strephon, der „Philosoph", absoluter geistiger Mittelpunkt des Stückes ist, indirekt, durch Identifizierung des Dichters mit der Hauptfigur Strephon, durch den maßlosen Subjektivismus des Dichters. Ein subjektiver Mensch bringt die Umwelt z u s i c h in Beziehung, nicht umgekehrt. Einen derartig hochgradigen Subjektivismus in ein Drama umzusetzen, wo doch mindestens die mit dem Autor nicht identifizierten Figuren ganz objektiv behandelt sein müssen, grenzt an Wahnsinn.

Strephon ist Lenz. Strephon wird von den Freunden dringend gebraucht, geistig geradezu ausgesaugt. Strephon ist Dichter, Gelehrter, vorzüglicher Wasserbaumeister in der Theorie, (nur so nebenbei natürlich!), die schöne Donna Seraphine liebt ihn und kann von ihm nicht lassen, alles und überall Strephon = Lenz. In dem Stück wird nur von ihm gesprochen, es ist, als seien alle von ihm hypnotisiert. Er ist Mittelpunkt, wie der Träumende im Traum.

Durch die Niederschrift hat das Traumspiel keine künstlerische Realität erlangt. Man denkt sich bei der Lektüre in den krankenden Kopf des Dichters hinein und sieht hier die Szenen in des Dichters Imagination sich abspielen. Auf Herz und Nieren darf man das Werk nicht prüfen, es zerfließt, die Handlung in Unmöglichkeit, die Menschen (Strephon, Prado, Seraphine) in Edelmut, Tränen und Schwärmerei.

In der Schlußszene erreicht die Imagination des schwärmenden Dichters den Höhepunkt. Prado erfährt in der Hochzeitnacht, daß Seraphine einen andern liebt.

S e r a p h i n e. . . . . Ein andrer hat mein Herz, Prado, — töten Sie mich, wenn Sie das beleidigt.

P r a d o (springt auf). Ein andrer — Wo ist der Glückliche, daß ich ihm die Nachricht bringe — daß ich ihm alles abtrete, um Sie wieder lächeln zu sehen."

Prado ist ein reicher, angesehener, welterfahrener und dabei äußerst gutmütiger spanischer Grande, aber bei aller Gutmütigkeit ist diese Wendung denn doch zu naiv. In der Art, wie Lenz hier eine Verbindung mit Henriette erträumt, ist etwas Knabenhaftes. Knaben in den Pubertätsjahren pflegen so zu phantasieren. Knabenhaft grotesk ist auch die Idee, Strephon nachts durch das Fenster in das Brautgemach in der Absicht einsteigen zu lassen, sich vor dem Brautbett, vor den Augen der Neuvermählten zu erschießen, um ihnen den Frieden zu geben. Dies und die folgende, überschwänglich gefühlvolle gütliche

Lösung würde komisch statt ergreifend wirken, brächte nicht der durchklingende Seelenschmerz des Dichters eine tragische Note in diese schwärmerischen Phrasen.

Welch' ein Unterschied zwischen den Soldaten und dieser Komödie. Dort schlichte Naturwahrheit, hier Phrase und hohle Theatralik, dort scharf gezeichnete, aus innerer, eigener Kraft (in künstlerischem Sinne) lebende Menschen, hier physiognomielose Wesen ohne Fleisch und Blut, dort das reale Leben, von einem Dichter reflektiert, hier die ausschweifende, grundlose Phantasie.

S p i e l b a r e r ist dieses Werk, aber mit welcher Einbuße an künstlerischer Technik. Der Schauplatz wechselt nicht mehr übermäßig oft, die Szenen sind breiter, geben mehr Zeit zur Steigerung von Stimmung und Spannung, aber die künstlerische Ausfüllung des Rahmens fehlt. Lenz nähert sich gewaltig der französischen comédie larmoyante, die er so gehaßt und angegriffen hat.[85]) Monologe des Strephon, die fast ein Drittel des Stückes ausmachen, verdeutlichen Momente, die in Handlung verdeutlicht werden müßten, alle die kleinen, vorzüglich beobachteten Züge, in die Lenz früher so viel dramatische Kunst zu legen wußte, fehlen; die Sprache, die er früher sorgfältig behandelt und der Umgangssprache mit Glück angepaßt hat, ist phrasenhaft, wortreich, abstrakt geworden, ohne sinnlich-bildliche Wirkung. Das Werk ist für den Psychologen wichtiger als für den Historiker.

Der imaginären Leidenschaft für Henriette von Waldner entstammt auch die dramatische Phantasey in 5 kurzen Akten **„Der Engländer“**, vor der sich Weiße so sehr entsetzte.[86]) Das Stück ist im Winter 1775 auf 76 entstanden, wohl kurz nach „Die Freunde machen den Philosophen“. Wieder ist der Held, der junge Lord Hot, der sich zu Turin in die schöne Prinzessin von Carignan verliebt hat, der ihr als gemeiner Soldat und als Savoyarde zu nahen sucht und der sich endlich mit einer Schere die Kehle durchstößt, i n n e r l i c h mit Lenz identisch. Rosanow ist der Ansicht, „die Phantasey sei augenscheinlich nur der Entwurf zu einem Stück, das Lenz zu schreiben vorgehabt hätte“. Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschließen. Entwürfe pflegen bei Lenz ganz anders auszusehen, auch gab er sie nicht heraus. Was ihm auf dem Herzen lag, hat er ausgesprochen. Welches Motiv ist nur angedeutet, nicht ausgeführt? So, wie das Dramolet vorliegt, ist es in gewissem Sinn ein abgeschlossenes Ganze, schon die Bezeichnung „eine dramatische Phantasey“ muß zu denken geben. Lenz war zu sich gekommen, er sah das Aussichtslose, Unreale, ja Wahnwitzige seiner

Leidenschaft für Henriette ein und fühlte doch, daß er sie nicht aus seinem Herzen, aus seinen erhitzten Gedanken bannen könne. Damit ging jedenfalls die Erkenntnis Hand in Hand, daß er aus einem so phantastischen Erlebnis kein großes Drama schaffen könne. In seinem Erlebnis gab es nur eine realiter beteiligte Figur, das war er selbst. Henriette zu gewinnen, der Gedanke war Wahnsinn. Henriette war ihm entrückt, wie der Erde die Sterne; die Grundlage für ein Drama, das aus Spiel und Gegenspiel bestehen muß, fehlte also. Lenz konnte nur das Zugrundegehen an einer hoffnungslosen Leidenschaft schildern, wenn er diesmal bei der Wahrheit bleiben wollte.

So schuf er den Monolog eines Unglücklichliebenden, ein lyrisches Gedicht. Alle die andern Personen, die in das Schicksal des von der Liebe zum Tod Verdammten einzugreifen suchen, sind mehr allegorische Figuren: Die Prinzessin = die unerreichbare Geliebte, der Brennpunkt der Sehnsucht und des Glücks. Lord Hot = der für seinen einzigen Sohn und Erben besorgte, verständnislose Vater, Lord Hamilton = der skrupel- und gefühllose Freund, Tognina = die Wohllust, der Beichtvater = die Religion. I n d i v i d u u m ist nur Robert, der sich l o g i s c h — im großen Gegensatz zu Strephon — bei den umgebenden Menschen widerspiegelt als der Liebeswahnsinnige, der alle normalen Lebensbegriffe verloren hat.

Diesmal werden echte Töne angeschlagen von tiefer Innigkeit und tiefem Schmerz. Furchtbar ist die Charakteristik des Wahnsinnigwerdenden. Hier und noch einmal im „Tantalus“ wächst so etwas wie echte Tragik empor, die Tragik eines Menschen, der seinen Irrweg erkennt und den rechten nicht findet, die Tragik des Menschen, der das Gespenst des Wahnsinns bei k l a r e n Sinnen auf sich zukommen sieht.

Auch darin möchte ich Rosanow[87]) widersprechen, wenn er jeden dichterischen Wert des Stückes negiert. Die echte Menschlichkeit, die in diesem zu Worte kommt, adelt das Dramolet zwar nicht zu einem vollendeten Kunstwerk, aber sie gibt ihm in Verbindung mit dichterischen Faktoren eine höhere Bedeutung, die zweifelsohne eine nicht geringe ästhetische Befriedigung gewährt. Rosanows Meinung, ein pathologischer Charakter könne keine künstlerische Bedeutung haben, ist wohl ohne weiteres unhaltbar. Da er ferner in dem dramatischen Gedicht, das vielleicht den dichterischen Höhepunkt in Lenzens idealistischer Dramatik bedeutet, nur den Entwurf zu einem wirklichen Drama sieht, kann er freilich nur Unvollendung finden.

Die dramatische Phantasey ist ein Vorbote der Romantik, die, wie wir wissen, später für Lenz viel übrig hatte.[88]) Das Gedicht hat etwas vom romantischen Zauber eines Märchenspiels. Es ist reich an feinen Lyrismen, die Natur wird in volksliedmäßigem Sinne hereingezogen. Robert beneidet den Mond, der dreist zur Liebsten ins Zimmer darf, er beneidet das Kissen, auf dem ihre Wange ruht. Er fleht die Prinzessin an: „Die Sonne zürnt nicht, wenn ein dreister Vogel ihr entgegenfliegt und, von ihrem Glanz betäubt, sodann tot herab ins Meer fällt." Jenen Eindruck verstärkt noch der Umstand, daß manches an ein „Püppelspiel" erinnert, so nicht zum wenigsten die großen Monologe des Helden, die volkstümliche Art, wie er mit sich selbst disputiert. Gleich zu Beginn (I, 1):

Robert Hot (spaziert mit der Flinte vor dem Palast auf und ab. Es ist Nacht. In dem einen Flügel des Palastes schimmert hinter einer roten Gardine ein Licht durch.)

Robert. Da steck' ich nun im Musketierrock, ich armer Proteus. Habe die Soldaten, und ihre Knechtschaft, und ihre Pünktlichkeit sonst ärger gehaßt als den Teufel. — Ha! was täte man nicht um Dich, Armida? etc.

Im Gefängnis (II) spielt Robert in der Dämmerung Violine und singt dazu.

Im IV. Akt kommt er als Savoyarde verkleidet unter das Fenster der Prinzessin von Carignan. „In der schönsten sternenhellen Nacht," heißt es in der Regiebemerkung.

Robert (leiert auf seiner Marmotte).

a didi dalda
a di didda dallida.

Ach, gnädigste Prinzessin, einen Heller! allergnädigste königliche Majestät.

a didi dalda
a di didda dallida.

O — o! Geben Sie mir doch einen Heller, Eure kaiserliche Majestät — Eure päpstliche Heiligkeit — O — o — etc.

Und wenn dann im V. Akt die Wollust, die leichtsinnige Weltfreude in Gestalt der schönen Buhlerin Tognina an das Krankenbett Roberts tritt, um ihn seiner überirdischen Liebe zu Armida abtrünnig zu machen, und er das Bild Armidens als Schutz gegen ihren Einfluß erklärt, so erinnert das fast an das volkstümliche Motiv, daß sich der Teufel dem sterbenden Menschen naht, um ihn der himmlischen Liebe abtrünnig zu machen.

Besondere künstlerische Zwecke verfolgte Lenz in diesem Werkchen, das man sich recht gut auf einem Puppentheater für

Große vorgestellt denken kann, sicherlich nicht, er wollte das, was ihn innerlich bewegte, überwinden, indem er den Gedanken Worte verlieh. Dramatisch ist alles ein Unding (— der IV. Akt ist ein einziger Monolog —) bis auf den V. Akt, der viel breiter und ausgeführter ist und der mit kräftigen Strichen, in lebhafter, gesteigerter Handlung, das Ende des gemütskranken Liebenden zeichnet. Dieser Akt hat eine Geschlossenheit und Kraft, wie man sie bei Lenz sonst vergebens sucht, vergebens sucht vor allem in dem, was von seinem dramatischen Schaffen noch zu erörtern bleibt.

„Die beiden Alten“, ein Familiengemälde, ist erst 1776 in den Flüchtigen Aufsätzen erschienen,[89]) doch wohl schon in der ersten Straßburger Zeit entstanden. An dem saft- und kraftlosen Stücke sind nur 2 Umstände von größerem Interesse, erstens, daß Schiller das Motiv zu seinen Räubern vielleicht aus diesem Familiengemälde geschöpft hat, und zweitens, daß ein Mann, der in seinen zwei dramatischen Hauptwerken einen so klaren Sinn für die Wirklichkeit, für das menschlich Charakteristische bewies, ein so ausdrucksloses, seichtes, unbedeutendes Stück schreiben konnte wie „Die beiden Alten“. Die Empfänglichkeit für wahrhaft dramatische Stoffe, die Rosanow dem Dichter nachrühmt, beweist Lenz auch hier, aber erst Schiller sollte beweisen, was aus einem derartig dankbaren, hochtheatralischen Stoff zu machen war. Die Ausführung ist hudelig, unrealistisch, kurzatmig, ohne dramatische Rhythmik. Was bedeutet es diesen Mängeln gegenüber, daß die Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung so ziemlich gewahrt ist. Etwas so Unrealistisches wie den Monolog des eingesperrten Vaters (III, 1) traut man dem Realisten Lenz, dessen persönliches Innenerlebnis mit dem Stück doch in keiner Verbindung steht, kaum zu, ebenso ist der Schluß des Stückes geradezu komisch: Die Familie ist glückstrahlend versammelt. Der Vater hat dem verbrecherischen Sohn ohne jedes Zögern vergeben. Nun zieht die zärtliche Tochter Angelika ein Papier aus der Tasche und singt, von ihrem Mann, dem tapferen Major Belloi, auf der Flöte akkompagniert, eine Ode an die Freude, („Göttin Freude! Dein Gesicht Wendest Du vom Edlen nicht etc.).

Das einzige, äußerlich abgeschlossene dramatische Werk, das wir von Lenz vermutlich aus der Zeit nach seinen ersten Wahnsinnsanfällen besitzen, ist das historische Gemälde **„Die Sizilianische Vesper“.** Karl Weinhold, der dieses einzige ausgeführte oder doch erhaltene historische Drama von Lenz 1887 in einem Neudruck[90]) herausgegeben hat, vermutet freilich als Abfassungszeit die Jahre 1774, 75, doch neigen sich Rosa-

now[91]) und Franz Blei[92]) mehr der Ansicht zu, daß das Stück in die erste Moskauer Zeit fällt. Beweis haben wir jedoch weder für die eine noch die andere Annahme.

Es ist von großem Interesse zu sehen, wie sich Lenz einem historischen Stoff gegenüber verhält. Hier hätte Lenz so richtig zeigen können, was er von Shakespeare lernte. Daß dieser als technisches Vorbild bei der Sizilianischen Vesper ziemlich ausscheidet, ist wohl ein Hauptargument dafür, daß das Stück in einer Zeit entstand, da Lenz nicht mehr so unmittelbar unter dem Einfluß des großen Briten stand. Innerlich scheint mir eine ganz ferne Einwirkung von Homer her, so unsachlich und abstrakt, daß sie nur zu fühlen, nicht aber zu beweisen ist, stattgefunden zu haben. Vielleicht hat der Gedanke an das brennende Ilion in Lenz den Wunsch geweckt, einen Stoff zu bearbeiten, der ihm erlaube, vor ähnlich großartigem Hintergrund (— dem brennenden Messina —) eine ganze Fürstenfamilie (Philipp von Anjou mit Sohn und Tochter) untergehen zu lassen. Ein zweiter Beweis für die späte Entstehungszeit des Dramas scheint mir dessen Schwächlichkeit. Der Vorwurf, das Motiv — das Weib, das aus Liebe zum Feind die eigene Familie verrät, um eine Versöhnung herbeizuführen, und unfreiwillige Ursache des Familienzusammenbruches wird — ist dramatisch, aber wie Lenz das Motiv zu gestalten sucht, ist nicht nur kunst-, sondern geradezu hilflos. Nichts von shakespearischer Größe und Kraft, die Fürsten erscheinen klein und unbedeutend wie der ganze Krieg, der in Wirklichkeit großartiger verlief, als er in Lenzens Stück zu Eindruck kommt. Jene hochinteressante, politisch hochgespannte Zeit (1282) vor unseren Augen als Hintergrund des Dramas wirkungsvoll aufzurollen, gelang dem Dichter ebensowenig, als seinen Stoff klar anzuordnen.

Das Fehlen des Verses kann durch die zwar nicht sehr wortreiche, aber trotzdem nicht prägnante, manchmal fast naive Prosa (vgl. I, 1 = Unterredung der Fürsten) nicht ersetzt werden. Es ist nicht zu verkennen, daß Lenz in der Sprache einen gewissen Realismus anstrebte, aber in ziemlich billiger, unglücklicher Weise, so und so oft nimmt er einen Anlauf zu sprachlicher und gedanklicher Größe, aber sein Pathos ist, — wenigstens in den ersten 4 Akten —, schwach, leer, ohne bildliche Plastik, die imaginäre Leidenschaft (Isabella und Xaver) ohne Größe und Schwung. Wenn man Lenzens Knabenarbeit „Die Landplagen“[94]) danebenhält, wo er nicht selten eine beträchtliche Kraft, Höhe und Bildlichkeit des Ausdrucks gewann, die ihm, besonders in der Lyrik, bis zu seinem Wahnsinnsausbruch treu blieb und zur Verfügung stand, wird man zu der

Überzeugung kommen müssen, daß die Sizilianische Vesper in die Zeit des geistigen Siechtums (nach 1778) zu verlegen ist. Der schlagendste Beweis ist der V. Akt, in welchem König Philipp unter den rauchenden Trümmern von Messina die Leiche seines Sohnes sucht. „König Philipp kriecht auf allen Vieren, scheußlich entstellt, unter einem glimmenden Ruinenberge hervor." In dem Wahnsinnsausbruche des Königs klingt der König Lear nach und glimmt der verlöschende Funke des dichterischen Genies noch einmal auf, so in dem Moment, da der König seine bekennende Tochter mit beiden Händen anfaßt: „Du!" In wortlosem Grimm hebt er die Knieende zu sich empor. Doch das sind Augenblicke, die nicht ausgenützt, sondern sofort wieder verwischt werden.

Fehl würde man freilich auch wieder gehen, wollte man die großen Schwächen dieses Dramas, welchen kaum positive Werte entgegenstehen, ganz auf Rechnung des kranken Lenzischen Geistes setzen. Lenz war jedenfalls überhaupt eine Dichternatur, welcher das historische Schauspiel sehr ferne lag. Kurze Entwürfe auf diesem Gebiet — „Cato", „Boris Gudunoff" — scheinen das zu bestätigen, besonders das Catofragment, dem Rosanow[94]) meiner Absicht nach zu viel Anerkennung spendet. Dieser aufgeregte, lärmende Alte, der nach seinem „Degen" schreit, erinnert nicht an den strengen, stahlharten Republikaner, wie er in unser aller Vorstellung lebt. Vor allem fordert das historische Drama, daß der Dichter eine Weltgeschichtsperiode geistreich, objektiv erfasse und durchdringe, daß er kraftvoll über den Parteien stehe, es erfordert große plastische Gestaltungskraft, was alles einer so nervösen, schwächlichen, in sich selbst nicht gefestigten Dichternatur eines Lenz einfach versagt war.

Neben den abgeschlossenen und ausgeführten Dramen ist noch eine Reihe von unvollendeten Werken, von Fragmenten und Skizzen erhalten, durch die jedoch kein neues Licht auf Lenzens dramatisches Schaffen geworfen wird. Karl Weinhold hat die darauf bezüglichen Handschriften zum erstenmal veröffentlicht[95]) und kommentiert, auch Rosanow[96]) äußert sich ausführlich über die Fragmente, unter denen sich meines Erachtens wohl nichts wirklich Bedeutsames befindet. Vor allem scheint man dem Fragment „Katharina von Siena" zu viel Beachtung zu schenken. Lenz hat 3 nur fragmentarische Bearbeitung des Stoffes hinterlassen; zu einem Ende kam er nicht mit diesem religiösen Künstlerschauspiel, weil der Vorwurf, so wie er ihn angepackt hat, absolut undramatisch ist und weil es ihm bei aller Kraft der Phantasie nicht gelingen will, sich

selbst mit seiner Weltfluchtsneigung in eine Frau (Katharina) umzudichten. — Dem Fragment (in 2facher Fassung) „Die Laube“ räumt auch Weinhold keine große Bedeutung ein.

Zu bedauern bleibt jedoch, daß Lenz seine aristophanische Komödie „Die Wolken“ (— gegen Wieland gerichtet —) einstampfen ließ, weil er eine Hofstellung in Weimar anstrebte. Es ist kein Exemplar erhalten geblieben und das ist schade. Das eine Blättchen, das wir besitzen (Sokrates und die Pietistin[97]) läßt vermuten, daß Lenz mit rücksichtslosem, beißendem Witz Wieland gegenüber, den er, bevor er ihn kennen lernte, glühend haßte, nicht gespart hat, daß die Komödie aber trotzdem geistreich, dramatisch und zugleich eine treffliche, allerdings sehr gewagte und scharfe Zeitsatire war. Das Stück hat natürlich auch der idealistischen Richtung angehört, doch war der Haß, die Feindschaft jedenfalls mehr als die imaginäre Liebesleidenschaft dazu angetan, den Blick des Dichters zu schärfen und auf das Wesentliche zu richten.

VI.

Lenz, Shakespeare und Plautus.

„Nec minimum meruere decus, vestigia graeca
Ausi deserere —“ Horaz.

Das Motto zu Lenzens „Anmerkungen übers Theater“[98]) ist zugleich die Quintessenz dieser Schrift, deren Inhalt und Stil Herman Rauch[99]) und Rosanow[100]) ausführlich analysiert und kritisch beleuchtet haben. (Auch Theodor Fischer hat in letzter Zeit zu den Anmerkungen Stellung genommen.[101]) Das Ganze ist eine scharfe, mit Waffen des Spotts und der Satire geführte Fehde gegen Aristoteles, den Verfasser der „poëtischen Reitkunst“,[102]) den Urheber der so „erschrecklichen, jämmerlich berühmten Bulle von den drei Einheiten“ und gegen seine sklavischen Vasallen in Frankreich, während auf der anderen Seite Shakespeare als der Messias der neuen dramatischen Kunst begeistert proklamiert wird.

Herman Rauch nennt seine Schrift „Lenz und Shakespeare“ mit Recht einen „Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode.“ Lenz fühlte sich ganz als Jünger des großen Briten, er gerät in Begeisterung, so oft er auf ihn zu sprechen kommt, und abgesehen davon, daß er das Lustspiel „Love's Labour's Lost“ und den Coriolan (diesen nur teilweise) übersetzt hat, findet man in seinem dramatischen Schaffen auf

Schritt und Tritt Shakespeares Einfluß, dem Rauch in seiner Schrift feinfühlig und gewissenhaft, besonders was die sprachliche Seite dieser Aufgabe anlangt, nachgespürt hat, so daß nach dieser Richtung — da auch alle Momente direkter Anlehnung berücksichtigt sind — kaum etwas von Belang hinzuzufügen ist. Auch im Verlauf dieser Arbeit wurde wiederholt die Gelegenheit wahrgenommen, auf die Verbindung, die zwischen Lenz und Shakespeare besteht, hinzuweisen, so vor allem in Kap. III, wo schon angedeutet wurde, daß es von Lenz naiv und kühn zugleich war, Shakespeares Manier, „die auf das Große geht und sich nicht einschränken kann“,[103]) auf moderne Stoffe anzuwenden, auf Stücke, die für eine technisch ganz anders eingerichtete Bühne, als es die Shakespeares war, geschrieben wurden. In Kap. IV wurde ferner darauf aufmerksam gemacht, daß Lenzens realistische Technik, wie er sie im Hofmeister und noch mehr in den Soldaten angewandt, sein Bemühen, alles auf den natürlichen Ton zu stimmen, kurz, daß die Milieukunst, die er anbahnte, sich mit der Regellosigkeit des Außenaufbaus, wie sie Lenz von Shakespeare lernte, nicht mehr vertrug.

Andrerseits ist freilich wieder zu sagen, daß Lenz nur, wenn er ohne Rücksicht auf Aristotelische Einheiten, nur, wenn er, wie er wähnte, im Shakespearischen Sinne schuf, realistisch darstellen konnte. Das hängt damit zusammen, daß er sicher ein unvollkommenes dramatisches Talent war. Ein Ganzes fest aufzubauen, war er nicht imstande. Er war ein Meister der Szene, des dramatischen Augenblickes. Dieser Talentrichtung resp. Talenteinschränkung kann die willkürliche sogenannte „Shakespearische Manier“ entgegen. Insofern war es nicht nur „Manie“, wenn er sie anwandte, sondern es hatte das auch einen tiefinneren Grund.

Von seiner Shakespeare-Jüngerschaft hat er selbst und haben Zeitgenossen so viel gesprochen und geschrieben, daß die Forschung fast zu viel Gewicht auf diese Tatsache legte und einen Einfluß, dem Lenz außerdem noch sehr zugänglich war, zwar nicht übersah, — das wäre nicht möglich gewesen —, aber doch weniger beachtete und besprach, den Einfluß von Plautus. Das wichtigste historische Material, Briefstellen, Rezensionen, Vergleichung der freien Nachbildungen mit dem Original, findet man bei Weinhold, Nachlaß, S. 7 ff., Rosanow, S. 182 ff. und Blei, II, Anmerkungen.)

Wie intensiv sich Lenz mit Plautus beschäftigt hat, ersieht man ohne weiteres daraus, daß er zwei Stücke, den „Miles gloriosus“ und den „Truculentus“, allerdings in Prosa, übersetzte und folgende 6 Stücke frei bearbeitete und modernisierte: 1. Asi-

naria („Das Väterchen"), Aulularia (Die Aussteuer"), Miles gloriosus („Die Entführungen"), Truculentus („Die Buhlschwester"), Curculio („Die Türkensklavin") und Captivi („Die Algierer").[104]) Die ersten 5 Stücke erschienen 1774 zu Frankfurt und Leipzig bei Weygand unter dem Titel „Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater". Die Algierer sind (ungedruckt) verloren gegangen.[105])

Der Gesamttitel „Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater" kennzeichnet deutlich Lenzens Absicht, die Plautinischen Komödien so zu bearbeiten und zu modernisieren, daß sie auf der deutschen Bühne sich einbürgern könnten. Jedenfalls wurde er durch Lessing darauf gebracht, dessen „Hauptleistung in den „Beiträgen" sich mit Plautus beschäftigt." [106]) Mit 4 Plautinischen Komödien hat sich Lessing näher befaßt: Die Captivi (bei Lessing „Die Gefangenen") hat er übersetzt und den Trinummus („Der Schatz") frei bearbeitet, während die Bearbeitung von Stichus („Weiber sind Weiber") Fragment blieb und die des Pseudolus („Justin") über ein Szenenschema nicht hinausgedieh.[107]) Wie Lessing, dessen Bearbeitungen etwas auf den üblichen, — fast möchte ich sagen —, international gewordenen Komödien-Konversationston jener Zeit gestimmt sind, wollte auch Lenz versuchen, den großen lateinischen Komödiendichter für die deutsche Bühne zu gewinnen. Da nach seiner Meinung eine Übersetzung mit Beibehaltung der antiken Anschauungen und Verhältnisse nur für „Gelehrte, Belletristen und Antiquare" verständlich gewesen wäre, man aber von dem übrigen Publikum doch nicht verlangen könnte, daß es „hingehe und die Römischen Altertümer und die Römische Geschichte und die Römischen Rechte studiere, um eine fingerlange Komödie zu verstehen," [109]) so sucht er die Plautinischen Komödien „im Geiste des Plautus" [110]) in deutscher Sprache und Sitte, in modernem Gewande nachzudichten. Lenz fühlt sich dabei durchaus als Neuschöpfer, wie der hochtrabende Schluß der Verteidigung deutlich beweist.

Und was liebte er an Plautus? „Sein Genie war nicht aristophanisch, durchaus nicht. Er hatte zuviel Güte, zuviel Sanftes, zuviel Zärtlichkeit und warmes Gefühl in seinem Charakter, als daß er herumbeißen konnte wie der Grieche. Lachen konnt' er ebensogut als er, aber seine Brust hatte den Tränen nicht den Weg zu den Augen auf immer verschlossen; er war eine von den weichgeschaffnen Seelen, die ebenso tief und innig fühlen als ihr Genie schnell und lebhaft handelt, und eben das gibt ihm einen größeren Wert. Er verzieht das Gesicht nie, wenn er leidet; es ist wahr, seine Miene bleibt immer dieselbe

edle Schmerz, die schöne Empfindsamkeit, für alle mitleidige und zärtliche Szenen, ohne welche der Mensch nur immer zweibeinigtes Tier bleibt.“ [111]) Eine Auffassung, ganz aus Lenzens und dem Geist des 18. Jahrhunderts erwachsen.

Wie sehr man über die Modernisierung Plautinischer Komödien verschiedener Ansicht sein könne, zeigen schon die zeitgenössischen Rezensionen und in letzter Zeit rechnet es Erich Schmidt [112]) Lenz als Verdienst an, während es Rosanow einen unglücklichen Gedanken nennt, „den alten Komiker zu modernisieren und germanisieren.“ [113]) Sie haben beide in gewissem Sinne recht, wirklich und uneingeschränkt recht hat aber wohl Wieland,[114]) wenn er in seiner übrigens sehr lobenden Kritik fortfährt: Ein verstärkteres Interesse, ausgearbeitetere Karaktere, verbesserte Entwicklungen würden ihm [Lenz] noch größeren Ruhm erworben haben.“

Eine bearbeitende, modernisierende Übersetzung ist immer ein zweischneidiges Schwert, besonders wenn es sich um Werke der komischen Gattung handelt. Tragische Schicksale haben einen gewissen menschlichen Ewigkeitswert und vermögen noch heute zu erschüttern, wenn sie auch in der Form, in dem Geist, in der Weltanschauung von gestern vermittelt werden. Witz von gestern ist meist überlebt, hat seine Unmittelbarkeit eingebüßt und läßt sich nur in ganz seltenen Fällen aufwärmen. Tragik ist Ausdruck des immer gleich bleibenden schweren Menschlichkeitsgefühls, Komik und Witz sind mit dem Zeitgeist viel zu eng verknüpft, als daß sie nicht stark der Mode unterworfen wären. In den Zeitgeist vergangener Jahrhunderte kann sich jedoch der gebildete Mensch zurückversetzen, er wird unter Berücksichtigung des Zeitgeistes ein durch wissenschaftliches, antiquarisches Interesse erhöhtes Vergnügen an einem Aristophanes, an einem Plautus haben. Ein falscher Weg ist es aber, den Werken dieser Dichter unter Beibehaltung des inneren Organismus ein modernes Gewand umzuhängen, um sie dadurch dem großen Publikum näherzubringen. Eine Negerin bleibt eine Negerin, auch wenn sie eine Pariser Toilette trägt, es ist nur die Stileinheit gestört, und wenn man in den feinen Organismus eines dramatischen Werkes eingreift und es äußerlich umkleidet, so entsteht nur ein unleidliches Mischding. Lenzens Lustspiele nach dem Plautus sind ein bezeichnendes Beispiel dafür.

Die vom 7. Sept. 1772 datierte Übersetzung des Miles gloriosus (der großprahlerische Offizier) wäre ganz vorzüglich, — der Ton ist kräftig, lustig bildlich, die Charaktere treten ganz im Plautinischen Sinn und im Sinn der römischen Lustspielbühne

energisch in die Erscheinung —, ginge ihr nur, wie bei Lessing, der leichtflüssige, dem Ganzen erst den liebenswürdigen Reiz verleihende Plautinische Vers nicht ab. Insofern wirkt die (keineswegs sehr wörtliche) Übersetzung im Verhältnis zum Original nüchtern und minder witzig und lustig. Der Prosawitz muß viel besser und schlagender sein, um mit einem Scherzgeplänkel in Versen konkurrieren zu können. (Genau so schwächt das Fehlen des Verses, wie in Wielands Shakespeare-Übersetzungen, die hübsche Übersetzung von Love's Labour's Lost in ihrer Wirkung bedeutend ab.)

Wie sehr die Nachbildung im Ausdruck verblaßt ist gegenüber der Übersetzung, dafür nur wenige Beispiele. Artotrogus (Übersetzung, I, 1. Beiseite): Mein Magen ist in meinen Ohren, wenn ich ihm zuhöre, die Zähne grinsen mir vor Hunger.*) — Lami (Bearbeitung): Mein Magen ist in meinen Ohren, wenn ich ihm zuhöre." Oder Palaestrio (III, 1): Mein Herr ist der größte Hurenbock, der jemals auf 2 Beinen gestanden ist.**) — Bernhard: Mein Herr ist der größte Jäger, der seit Nimrods Zeiten kann existiert haben. Oder: Periplecomenus (ebenfalls III, 1): Ein Bürgermädchen oder eine Bäurin? Palaestrio: Gilt gleich, wenn es nur so etwas für den Schnabel, rund, drollicht. Sie verstehen mich doch? Eine hohe Brust, frisch, lebhaft, jung, bey Leibe, kurz so was recht appetitliches.***) = Bernhard: Wissen Sie mir also nicht wo ein hübsches Bauernmädchen, oder Bürgermädchen wäre noch besser, vorzuschlagen, die Verschwiegenheit genug besitzt und zugleich den Appetit reizen kann. u. s. f.

In der Szenenfolge der Nachbildung hält sich Lenz im allgemeinen an Plautus, der überall, in der ganzen Anlage vor allem, durchguckt. Den Monolog des Palaestrio (II, 1), den Lenz so treuherzig und ungezwungen findet und dem er als

---

*) Artotrogus (Vers 33 und 34):
Ventér creat omnis hásce aerumnas: aúribus
Perhaúriunda súnt, ne dentes déntiant etc.[115])

**) Palaestrio (III, 1, 775/76)
Érus meus ita mágnus moechus múlierumst, ut néminem
Fúisse aeque néque futurum crédo.

***) Periplecomenus (III, 1, 784—88)
Ingenuamne an líbertinam?
Palaestrio Aequi ístuc facio, dúmmodo
Eám des, quae sit quaéstuosa, quaé alat corpus córpore,
Quoíque sapiat péctus: nam cor nón potest, quod núlla habet.
Periplecomenus Laútam vis an nóndum lauta quaé sit?
Palaestrio Sic consúcidam:
Quám lepidissumám potis quamque ádulescentem maxume.

naiver Exposition gegenüber den „ängstlichen, gesuchten, gewundenen französischen Expositionen“ den Vorzug einräumt, hat er in eine Szene des Dieners mit dem Schmarotzer, ganz im Sinne der französischen Expositionen, umgearbeitet, ohne die Wahrscheinlichkeit sonderlich zu erhöhen. Der Diener verfolgt keinen anderen Zweck mit seinem Erzählen und Ausplaudern, als daß das Publikum die Vorgeschichte erfährt. Das ist zwar weniger naiv und ansprechend, aber um so kunstloser gemacht als bei Plautus, den er übrigens in diesem Punkt dafür mit dem Monolog Läuffers (Hofmeister I, 1) nicht ohne Glück nachgeahmt hat.

Auch im Text hält er sich ziemlich an seine Übersetzung, wenigstens was den Sinn anlangt, den Ausdruck freilich ändert er, wie aus obigen Zitaten hervorgeht, oft und sehr willkürlich und ist bestrebt, sich kürzer zu fassen und die Sprache zu modernisieren.

Die Personen bekommen in der Nachbildung deutsche Namen, ohne deswegen deutsche Charaktere zu werden, es bleiben allgemeine, modern angezogene Typen, Puppen, die sich in ihrem neuen Kostüm recht unglaubwürdig ausnehmen, so vor allem der Titelheld, der großprahlerische Offizier. Die Fabel mit der Entführung etc. will in d e r Fassung auch nicht recht in die Neuzeit passen.

Sehr störend macht sich die von Lenz beibehaltene Ortseinheit (Szene: Vor dem Hause des Offiziers) bemerkbar. Z. B. wird man, um einen „Kriegsrat“ zu halten (III, 1), einen geschlossenen Raum vorziehen und nicht zu diesem Zweck das Haus verlassen und sich auf einen freien Platz stellen, wo man beobachtet und belauscht werden kann. In Deutschland pflegt man, im Gegensatz zum sonnigen Süden, nicht alles und alles auf der Straße abzumachen.

Ähnliches wäre natürlich über die 4 anderen Bearbeitungen oder Nachdichtungen zu sagen, aber es wäre kurzsichtig, zu behaupten, daß Lenz unbedingt auf falschem Weg gewesen sei, daß er sich in einer Sackgasse verlaufen habe. Lenz war auf der richtigen Fährte, — wie in seinen realistischen Tragikomödien —, blieb jedoch leider auf halbem Weg stehen. Wäre er weitergegangen, so hätte er der deutschen Theaterliteratur das geschenkt, was sie nötig gebraucht hätte, d i e d e u t s c h e P o s s e, von einem Dichter geschrieben. Die Anfänge sind in jenen Plautusübertragungen, die, soviel wir wissen, nie auf die Bühne kamen, zu sehen, aber es war noch nichts Rechtes, es war ein verunglücktes Kompromiß, was einsichtige Männer,

voran Wieland, sofort bemängelten, bei allem Wohlwollen, bei aller Anerkennung für den Autor.

Lenz sah die Berechtigung dieser Aussetzungen ein, er ging an eine neue, viel tiefer greifende Bearbeitung der Plautinischen Lustspiele. Erhalten oder ausgeführt ist nur der Anfang des II. Aktes der Aussteuer (Aulularia), eines Werkes, das bekanntlich in Molières „Der Geizige" die klassische Neubearbeitung bekam. Die eine Szene,[116]) die wir haben, genügt, um zu sehen, daß Lenz einen köstlichen deutschen Schwank geliefert hätte, wenn das Stück in der begonnenen Art vollendet worden wäre. Die Basis des Stückes, das nun wirklich in allem d e u t s c h gewesen wäre, ist durchaus verschoben, das Verhältnis von Koller und Splitterling erscheint umgekehrt gegenüber dem der Personen bei Plautus. Hier hat Koller, der Geizhals, die Schwester (Brigitte), welche gegen eine Heirat des Bruders ist, und Splitterling, ein gemütlicher Seidenkrämer aus der Schweiz, ist Vater der Tochter, die unerlaubten Mutterfreuden entgegensieht. Die Umkehrung ist sicher aus wohlerwogenen künstlerischen Absichten vorgenommen und scheint auf eine lustige Düpierung des alten Geizhalses abgezielt zu haben, der Gusto auf ein junges Mädchen hätte, wenn nur nicht sein brillentragender Hausdrache, die Schwester, die den ganzen Tag Psalmen singt, um die fleischliche Lust im Bruder zu ersticken, ihm das Versprechen abgenommen hätte, nie zu heiraten. Laurenz, ein durchtriebener Schlingel, der Diener des Geizhalses, ist der heimliche Liebhaber der Seidenkrämerstochter. Wie Lenz sich die Lösung der gegenüber dem Plautinischen Original ganz verschobenen Handlung gedacht hat, ist unklar und aus dem kurzen Fragment nicht zu ersehen. Eines ist jedoch klar, in dem nur 2 Seiten langen Fragment haben die 4 Personen Koller, Splitterling, Brigitte und Laurenz schon individuelle Gesichter bekommen, die unmittelbar, im guten Sinne, komisch wirken. Der Text klingt natürlich nur mehr in einzelnen Allgemeinheiten an Plautus direkt an, man erkennt, Plautus wäre untergegangen, um als echter Lenz wieder aufzuerstehen, wenn Lenz den Weg weitergegangen wäre. Daß er nicht die Kraft, den Drang dazu hatte, ist tief zu bedauern.

Bei einer so intensiven Beschäftigung mit Plautus, der seinem innersten Wesen mehr vielleicht verwandt war und zusagte als Shakespeare, ist es begreiflich, daß Lenzens freies dramatisches Schaffen Einwirkungen von seiten des Römers empfing. Eine direkte Anlehnung rein technischer Natur kann man höchstens in dem schon wiederholt erwähnten Monolog Läuffers (Hofmeister I, 1) erblicken, aber die tiefinnere Ein-

wirkung auf Lenzens Menschendarstellung ist nicht zu verkennen. Man darf trotzdem bei den Gestalten jenes Dramas, das gleichzeitig mit den Lustspielen nach dem Plautus entstand, weder auf den Namen Shakespeare noch Plautus zu großen Nachdruck legen. Bewußt nachgeahmt hat Lenz in dieser Hinsicht keinen von den beiden anderen, er schuf die Gestalten so, wie sie vor seinen geistigen Augen standen, wie er sie im Leben sah, nur war er dabei ein wenig shakespearisch-plautinisch voreingenommen. Die bürgerliche Gemütlichkeit und Schwerfälligkeit des Plautus, die liebenswürdige Art, wie er das Leben des Volkes, das Leben der Familie mit behaglichem Humor auffaßt, spiegelt sich, will mir scheinen, in den Studenten- und Schulmeisterszenen des Hofmeisters wieder. Läuffer, der Hofmeister, mutet wie eine moderne Auflage des Plautinischen Nichtsnutzes und Schmarotzers an. Scheiden und trennen kann man überhaupt nicht, Lenz war viel zu sehr Selbstdichter, als daß sich die fremden Einflüsse nicht innig mit seiner Natur zu einer kaum mehr scheidungsfähigen Legierung verschmolzen hätten, wie die Soldaten beweisen, wenn man von der äußeren, nachgeahmten Form absieht. Plautus ist vielleicht als der Gegenpol gegenüber Shakespeare anzusehen, der es Lenz ermöglichte, von diesem überragenden Vorbild Distanz zu halten und eine eigene Art der dramatischen Menschendarstellung auszubilden, wie es in den Soldaten geschah.

VII.

Lenz und das Theater.

Lenzens Dramen, besonders seine Tragikomödien, müssen infolge ihrer szenischen Zerrissenheit selbst für eine moderne Bühne, um wie viel mehr also auch für die Bühne des 18. Jahrhunderts, als unaufführbar erscheinen. Diese Milieudramen ließen sich doch nicht auf primitive Weise spielen, sie brauchten Ausstattung und so würde der Umbau (bei über dreißigmaligem Szenenwechsel) sicher zweimal soviel Zeit erfordert haben als das absolute Abspielen des Stückes.

Als Lenz fühlte, bezw. zugeben mußte, daß seine Komödien auf der in Deutschland gebräuchlichen Opern- oder Guckkastenbühne — wie man sie heute bezeichnet — nicht aufführbar seien, behauptete er mit einem gewissen Recht, er habe sie überhaupt nicht für das Theater geschrieben, wie der Brief an Gotter vom 10. Mai 1775[117]) beweist: „Ob meine Stücke spielbar sind oder

nicht, bekümmert mich nicht, so hoch ich ein spielbares Stück schätze, wenn es gut geraten ist.“ Die Theaterverhältnisse waren damals wirklich noch so ungeregelt, lagen noch so im Argen, daß die Theaterdichter eher für die Drucklegung als für die Aufführung eines Werkes Sorge trugen, da sie damals auf diesem Wege auch leichter bekannt wurden und das Urteil der maßgebenden Kreise einholen konnten. Man darf in dem Zusammenhang wohl an Schillers Bemerkung in der unterdrückten Vorrede zu den Räubern erinnern: Sophokles und Menander mögen sich wohl die sinnliche Darstellung zum Hauptaugenmerk gemacht haben, denn es ist zu vermuten, daß diese sinnliche Vorbildung erst auf die Idee des Dramas geführt habe: in der Folge aber fand sichs, daß schon allein die dramatische Methode, auch ohne Hinsicht auf theatralische Verkörperung, vor allen Gattungen der rührenden und unterrichtenden Poesie einen vorzüglichen Wert habe.“

Trotzdem darf man nicht im Zweifel sein, Lenz hat bei seinen Dramen stets die Bühne im Auge gehabt, freilich in gewissem Sinne eine ideale Bühne, auf welcher das Schauplatzwechseln so rasch vonstatten geht wie in der Phantasie des Dichters oder heutzutage im Lichtbildtheater. Lenz läßt den Schauspieler nie außer acht, wohl aber die technische Leistungsfähigkeit des Bühnenapparats. — Wie immer bei ihm, Realismus und Idealismus kreuzen sich überall! — Manche Schärfen im Neuen Menoza rechtfertigt Lenz mit dem Hinweis auf theatralische Darstellung: „Ich habe gegen diesen Menschen gewöhnliche Menschen meines Jahrhunderts abstechen lassen, aber immer mit dem von mir einmal unumstößlich angenommenen Grundsatz für theatralische Darstellung, zu dem Gewöhnlichen, ich möcht' es die treffende Ähnlichkeit heißen, eine Verstärkung, eine Erhöhung hinzuzutun, die uns die Alltagscharaktere im gemeinen Leben auf dem Theater anzüglich, interessant machen kann.“[118])

Lenz fühlte sich durchaus als Theaterdichter und wiederholt sprach er von dem Hochgefühl, das den Autor durchströmt, wenn er sein Werk dargestellt sieht und sich mit Hunderten von Menschen in innigste Verbindung gesetzt fühlt. Ich verweise auf das in seiner Leidenschaft der Imagination prachtvolle Gedicht „Shakespeares Geist“[119]) hin. Der Schauplatz ist das Theater zu London. Garrick spielt den Hamlet. (Geisterszene.)

Shakespeare: Wie? welche Menge? welche Stille?
Als wären's Geister. Welche Grille
Bezaubert diese tausend Köpfe?
Ich?

Mein Hamlet? Mein Stück!
Welch ein unerwartetes Glück!
Hamlet vor mir!
Gott! — Schafft mein Schicksal
Menschen nach? Realisiert,
Was ich in unermeßlichen Stunden
Durchgezittert, durchempfunden
In meiner Seele aufgeführt? u. s. f.

Für solch trunkene Schöpferfreude würde Lenz nie diese starken Worte gefunden haben, hätte er sich nicht selbst in tiefster Seele darnach gesehnt, seine Werke gespielt zu sehen. Denselben leidenschaftlichen Wunsch, die Bühne zu erobern, spricht er in den Anmerkungen übers Theater aus: O welch herrlicherer Dank? welch eine seligere Belohnung aller Mühe, Furcht und Leiden, wie gar nichts Ehrensäulen und Pensionen dagegen, zu denen der Künstler nie den Weg hat wissen wollen — als meine Ideen lebendig gemacht, realisiert zu sehen. Zu sehen das Ganze und seine Wirkung wie ich es dachte — o ihr Beförderer der Künste! ihr Mäzene! ihr Auguste! non saginandi nur Platz, unser Schauspiel aufzuführen und ihr sollt Zuschauer sein. Euer ganzes Volk."[120])

Wenn daher Lenz behauptete, es kümmere ihn nicht, ob seine Stücke spielbar seien oder nicht, so gab er damit nur resigniert zu, daß seine dramatische Technik, die er für künstlerisch wahr und notwendig hielt, mit den Bedingungen der zeitgenössischen, d. i. für ihn modernen Bühne kollidierte. Die Verbindung einer festen äußeren Technik mit seiner naturalistischen Darstellungsweise war ihm eben noch unmöglich, seine Kunst befand sich zu sehr im Naivitätszustand.

Trotzdem reizten Lenzens realistische Tragikomödien Männer von echter Theaterkultur immer wieder zu dem Versuch, sie auf die Bühne zu bringen. In den einzelnen Szenen steckt eben sehr viel reinste Bühnenkunst, die Charaktere verlangen nach Darstellung, gibt Lenz doch den Schauspielern Gelegenheit zu spielen, nicht nur zu deklamieren und Bewegungen dazu zu machen. Welche Sorgfalt hat er auf die Spielbemerkungen verwandt!

So erklärt sich wohl auch die Vorliebe Schröders für Lenz. Von allen Vertretern der jungen Generation war ihm keiner persönlich so sympathisch, wie dieses schrullenhafte Genie, dieser »whimsical character«."[121]) Es war aber jedenfalls vielmehr das Interesse des Schauspielers, das den großen Schröder zu Lenz hinzog, der Rollen geschrieben hatte, die jeden Schauspieler verlocken mußten. Das erklärt auch, warum

Schröder die Komödie „Der Hofmeister", in der er den Major gespielt hatte, fallen ließ, als das Stück nicht gefiel, konnte er doch in dem gut aufgenommenen Lustspiel „Der Schmuck"[122]) von Sprickmann, einer Nachahmung des Lenzischen Hofmeisters, eine ähnliche und noch dankbarere Rolle, den Hauptmann Wegfort, spielen.

Wolfgang Stammler[123]) ist es gelungen, zu Mannheim in der alten Theaterbibliothek eine Handschrift der Schröder'schen Bühnenbearbeitung aufzufinden, die er genau mit dem Original vergleicht,[124]) wie er überhaupt ausführlich auf das Theaterschicksal des Hofmeisters eingeht und alles Wissenswerte mitteilt.

Wie radikal Schröder mit dem Original umging, ist aus Folgendem ersichtlich: „Äußerlich fällt . . . sofort auf, daß Schröder aus den fünf Akten des Originals vier gemacht und eine Menge Szenen weggelassen hat. Ferner ist das Personenverzeichnis erheblich gekürzt. Es sind weggefallen: Fritz von Berg, der Sohn des Geh. Rats; die beiden Studenten Pätus und Bollwerk; von Seiffenblase mit seinem Hofmeister; die Hallenser Damengesellschaft; die alte Martha; Lise; die beiden Väter Pätus und Läuffer; Rehaar mit seiner Tochter; also im ganzen vierzehn Personen."[125])

Aus dem Wegfall der Personen kann man leicht schließen, welche Szenen gestrichen wurden. Da auch Fritz dem Rotstift zum Opfer gefallen ist, wird die Umbiegung der Handlung ohne weiteres klar. Gustchen und der Hofmeister lieben sich auch ideal und bekommen sich zuletzt, der Major kauft dem Verführer seiner Tochter einen Adelsbrief. Um diese Liebe, die bei Lenz in erster Linie physisch ist, in die Höhe zu schrauben, hat Schröders Schwager Unzer 2 Szenen aus Bestandteilen des Originals „zusammengestoppelt" und eingefügt. (Bearbeitung. II, 1 und 5.)

Gegen die Schröder'sche Bearbeitung, die schließlich mit nur mehr 7 Verwandlungen gespielt wurde, ist gewiß sehr viel einzuwenden, denn wenn auch noch die meisten Worte und Szenen von Lenz sind, der Organismus des Originals ist so beschnitten, daß er in seiner Verkrüppelung und Sinnesänderung kaum Lenzens Tragikomödie mehr gleichsieht. Den Bühnenpraktiker jedoch verrät die Bearbeitung auf den ersten Blick, die Handlung ist, — mit Veränderung des Ziels —, straffer, klarer gefaßt und vor allem ist das Interesse konzentriert, und zwar, — darauf kam es Schröder, der das Stück um jener Rolle willen liebte, besonders an —, konzentriert sich jetzt das Interesse ganz um die Person des Majors. Schröder hat gleich-

sam die von Lenz wohlbehauenen, aber nur nebeneinander gelagerten Bausteine (Szenen) aufeinandergeschichtet, so daß etwas wie ein Bau, ein Komplex und zugleich — ein anderes Werk entstand. Zum mindesten wurde aus der Tragikomödie ein Schauspiel.

Das soll aber keineswegs das Verdienst schmälern, daß sich Schröder eines „Hypermodernen", wie es Lenz für die damalige Zeit war, überhaupt annahm. Dem Publikum bereitete er damit keine Freude, das Stück fiel in Hamburg wie in Berlin durch, nur Mannheim brachte es später (1780—1791) auf 11 Aufführungen. Ferner muß man gerechterweise in Betracht ziehen, daß eine Bühnenbearbeitung des Hofmeisters eine ungeheuer schwierige Aufgabe für einen Dramaturgen ist, daß sie an dessen Geschmack und Theaterinstinkt die höchsten Anforderungen stellt. Mit Strichen allein ist es nicht abgetan bei einem Werke, dessen äußere Aufmachung den Gesetzen der Guckkastenbühne von vornherein Hohn spricht. Eine Bühnenzurechtmachung erfordert hier direkt eine Umarbeitung, und das ist bekanntlich eine sehr prekäre Sache. Schröder unterzog sich dieser Umarbeitung mit derselben zielbewußten, etwas robusten und nicht sehr feinfühligen Unbekümmertheit, mit welcher er auch Shakespeare zurechtmachte. Wie hier, so ging er auch beim Hofmeister, — ein Beweis für seine grundechte Schauspielernatur —, von den Rollen aus. Für ihn war ein Drama weniger ein fein ineinander greifender Organismus, der an sich absoluten künstlerischen Selbstwert besitzt und dem die schauspielerische Darstellung nur zu einem greifbaren, sinnlichen Leben verhelfen soll, sondern für ihn war das Drama mehr eine Unterlage für den Schauspieler, ein Mittel für diesen, vor dem Publikum alle persönlichen Vorzüge leuchten zu lassen. Aus diesem Gesichtspunkt schnitt er ein Stück für die Bühne zurecht und stand mit dieser Methode nicht etwa einzig da damals. Die Achtung vor dem Dichter, vor seinem Wort und seiner Intention ist eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts.

Wie Meyer, der Biograph Schröders, berichtet, war dieser als Major vorzüglich, ebenso seine Frau als Gustchen. „Es ist nicht möglich, Vollkommeneres zu leisten. Auch würde mein Freund hoffentlich, seiner selbst wegen, das der Menge immer nicht recht mundende Stück schwerlich jemals ganz zurückgelegt haben, wenn ihm nicht Sprickmanns Schmuck Gelegenheit gegeben hätte, fast den nämlichen Charakter in einem Schauspiel ad usum Delphini beizubehalten. Dessenohnerachtet hat der Schrödern nicht ganz gesehn, der nicht den Major im

Hofmeister von ihm gesehn hat."[127]) „Madam Schröder war als Gustchen die Wahrheit selbst. Sie stürzte sich wirklich ins Wasser, ihr Gewand lag an, ihr Haar triefte, sie hing gleich einer Sterbenden über dem Arm des Vaters, der sie ins Leben zurücktrug."[128])

Die Aufführung fand am 22. April 1778 in Hamburg gewissermaßen als Festvorstellung[129]) statt. Das Theater wurde nach einigen baulichen Veränderungen, — ein neuer Vorhang war das Hauptereignis —, mit dieser Vorstellung wieder eröffnet, welche die einzige Hofmeisteraufführung in Hamburg blieb. Am 26. November 1778 trat Schröder in Berlin noch einmal als Major auf, auch hier „wurde das Stück auf öffentlichen Zuruf aus dem Parterre nicht zum zweitenmal gegeben". —[126])

Es ist klar, spielbar kann die Tragikomödie nur durch starke Umarbeitung gemacht werden, eine Aufgabe, die in diesem schwierigen Fall kaum durch einen Dramaturgen, sondern nur durch einen feinfühligen dramatischen Dichter zu erfüllen sein dürfte, denn es würde sich wohl vor allem um textliche Verbindung einzelstehender Szenen zu einer größeren Einheit handeln. Schröder hat dieses Grundprinzip durchzuführen versucht, doch teilweise nicht sehr geschickt, teilweise sogar ganz gegen den Geist des Dichters. Die Hauptmotive müßten gewahrt bleiben, — soweit das möglich wäre —, ebenso einzelne der prächtigen Studenten- und Schulmeisterszenen. Ein richtiges Drama läßt sich nicht zusammenkleistern aus den losen Szenen, es kann sich nur darum handeln, das Stück unter Wahrung seiner i n n e r e n Eigenart wirksam spielbar zu machen. Nähere, schärfere Fixierung von Einzelheiten, die der Zuschauer erfahren muß, und Konzentrierung von Zeit und Schauplatz wären Hauptbedingungen.

Oberster Grundsatz ist natürlich, daß eine solche Bearbeitung ein Werk nicht verbessern, sondern unter Wahrung seiner Eigenart nur möglichst bühnengerecht machen soll. Diesen Grundsatz hat Eduard von Bauernfeld nicht gekannt oder doch sehr mißachtet, als er sich daran machte, Lenzens S o l d a t e n für die Bühne zurechtzuzimmern.

„Die k. k. Hofbibliothek in Wien bewahrt unter Nr. 1360 ein höchst interessantes Manuskript E d u a r d v o n B a u e r n f e l d s vom Jahre 1863 auf, das den Titel führt „Soldatenliebchen" und darunter den Zusatz hat „zum Teil nach Lenz". Man könnte bei der Bescheidenheit des Zusatzes wohl an eine freie Annäherung an L e n z e n s „S o l d a t e n" vom Jahre 1776 denken, an eine leichte Anlehnung an seine Idee und Gestaltung. Es handelt sich aber um eine richtige Theaterbearbeitung des

kühnen Sturm- und Dranggenossen aus Goethes Jugendzeit, um eine unbedenkliche Nivellierung des Originalgenies im Geiste des Konversations- und Salonstück-Dichters des mittleren 19. Jahrhunderts, um eine gewaltsame Ausstaffierung zum romanhaft-rührenden Theaterfabrikat, wobei dann ab und zu Lenzens Text in ganzen Partien streng beibehalten wurde. An Lenz gemessen erscheint die geistige Metamorphose einer genialen dramatischen Dichtung für die Wenigen zum plumpen Kulissenreißer für den Durchschnitt von solcher Komik, daß es sich lohnt, das Wichtigste aus dem ungedruckten Werke Bauernfelds mitzuteilen. Vor allem aber ist die Vergleichung stilgeschichtlich von höchstem Interesse."[130])

Artur Kutschers abfälliges Urteil über Bauernfelds Bearbeitung, die mir ebenfalls vorlag, kann man nur unterschreiben, man muß diese gelesen haben, um voll zu erkennen, was eigentlich hinter Lenz steckte, um sich zu überzeugen, daß er ein bedeutender, wenn auch unharmonischer Dichter war. Eine seltsame Ironie ist es, daß Bauernfeld das Soldatenstück Lenzens, das auf so ganz anderem Boden steht als das Lessings, p l u m p in Lessings Technik umgearbeitet hat. Sogar der Große König und seine Kabinettsordre als deus ex machina fehlen nicht. Solange sich Bauernfeld noch enger an Lenz hält, geht es an, wenn er aber selbst den Faden weiterspinnt, wird er platt und verfällt in die konventionelle Theatertechnik, die Menschen dadurch zu charakterisieren sucht, daß sie die Personen auf der Bühne über die Abwesenden sprechen läßt. Damit das Publikum gleich weiß, wer die einzelnen Personen sind, werden sie mit Namen und Stand angeredet. Die Menschen zeigen ganz deutlich, was sie denken, vorhaben, wie geartet sie sind, sie sind wie Jahrmarktsleute, sie stellen sich bewußt zur Schau. Die Zeit ist naturgemäß nicht so scharf gewahrt wie bei Lenz, man hat den Eindruck kostümierter Menschen, Sprache und Darstellung sind konventionell, blaß, fad und theaterhaft. Der Gegensatz von Adel und Bürgertum wird äußerlich und mit verstimmender Absichtlichkeit betont. Erklärungen, die Lenz mit einem Wort, mit einem bedeutungsvollen Schweigen gibt, werden breit ausgesponnen, die Psychologie erscheint herabgedrückt und verflacht. E i n Zitat mag den ganzen Tiefstand dieser „Nachdichtung" charakterisieren. M a r i e (am Fenster, als die Soldaten mit Musik vorüberziehen). Wie prächtig das klingt! Und wie sie da heranmarschieren! Eins, zwei, Eins, zwei! Sieh nur, Lotte! Steif und kerzengerade! Wie lauter Sankt-Nikolai-Thürme! Sieh nur! — Es geht doch nichts über einen Soldaten! Über eine schöne Uniform!" Marie betont ausdrücklich, daß

Charles Prittwitz auf Prittwitz = Desportes, „der junge, hübsche Offizier, den wir in Magdeburg kennen lernten", einen langen Schnurrbart habe. (!)

Bauernfelds Schauspiel wurde nach 3 Aufführungen (am 9., 10. und 16. Dez. 1863) gerechtermaßen wieder im Archiv des Wiener Hofburgtheaters begraben.

Die neueste Zeit brachte kurz hintereinander 2 Bearbeitungen, — von Dr. Ernst Leopold Stahl (1905) und Dr. Artur Kutscher (1911) —, von denen nur die letztere bis jetzt eine Aufführung erlebt hat. Beide Bearbeitungen wurden mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt, so daß ich hier die wichtigsten Angaben darüber machen kann.

Dr. Stahls Bearbeitung fordert unter Beibehaltung der Einteilung in 5 Akte 16 Verwandlungen, resp. 15, wenn die Judenszene wegfällt.

I. Akt.*)

1. Szene. Bei Wesener. (Original I, 1 und 3.) 2. Szene. Bei Stolzius. (O. I, 2 und II, 1.) 3. Szene. Bei Wesener (O. I, 5 und 6.)

II. Akt.

1. Szene. Kaffeehaus. (O. I, 4, II, 2, eingeschoben Text der Szene III, 4.) 2. Szene. (Kann wegbleiben.) Wohnung des Juden. (O. III, 1.) 3. Szene. Bei Wesener. (O. II, 3.)

III. Akt.

1. Szene. Bei Wesener. (O. III, 3.) 2. Szene. Gilberts (Mary im Or.) Wohnzimmer in Lille. (Orig. III, 2, 5 und 6.) 3. Szene. Bei Wesener. (O. III, 9 und 10.)

IV. Akt.

1. Szene. Straße in Lille. Haus der Gräfin La Roche mit einem Vorgärtchen. (O. IV, 1 und 3.) 2. Szene. In der Prison. (O. IV, 2, III, 7 und IV, 4.) 3. Szene. Bei Wesener. (O. IV, 5, 7 und 10.) 4. Szene. Salon der Madame Bischof. (O. IV, 9, IV, 11 eingeschoben.)

V. Akt.

1. Szene. Straße von Lille nach Armentieres. (O. V, 1 und 2. Wesener und Marie treffen sich nicht.) 2. Szene. Armentieres. Gilberts Wohnung. (O. V, 3.) 3. Szene. Armentieres. An der Lys. (O. V, 4.)

---

*) Ev. kann der I. Akt auch nur Szene 1 und 3 der Bearbeitung umfassen und der V. Akt dann I, 2 als erste Szene bekommen.

Stahl hat Lenz wortgetreu beibehalten bis auf einige Derbheiten, die er milderte. Den Mary hat er in Gilbert umgeändert. Der junge Graf und sein Hofmeister (O. I, 4), die Reflexionen über die Ehelosigkeit (O. III, 4 und V, 5), die Szenen III, 8, IV, 6 und 8 und V, 5 sind gestrichen.

In demselben Geist ist Dr. Kutschers Bearbeitung gehalten. Kutscher läßt die überflüssige Akteinteilung fallen, es sind bei ihm 16 Bilder.

1. Bild. (Orig. I, 1 und 3.) 2. Bild. (O. I, 5 und 6.) 3. Bild. (O. II, 1, I, 4.) 4. Bild. (O. II, 2.) 5. Bild. (O. II, 3.) 6. Bild. (O. III, 2 und 4.) 7. Bild. (O. III, 5.) 8. Bild. (O. III, 3.) 9. Bild. (O. III, 6.) 10. Bild. (O. III, 8.) 11. Bild. (O. III, 9 und 10.) 12. Bild. (O. IV, 1 und 3.) 13. Bild. (O. IV, 2 und 4.) 14. Bild. (O. IV, 9 und 11.) 15. Bild. (O. V, 1, 2 und 4.) 16. Bild. (O. V, 3.)

Gestrichen wurde Weseners Frau, in Szene III, 5 und III, 9 (Bild 7 und 11) wurde sie in die Mutter Weseners umgewandelt. Ferner sind folgende Szenen gestrichen: I, 2, III, 1 und 7, IV, 5, 6, 7, 8 und 10 und V, 5.

Die Bearbeitung wurde am 26. XI. 1911 durch Vermittlung des Neuen Vereins im Münchner Künstlertheater von Mitgliedern des Münchner Hofschauspiels aufgeführt und gefiel sehr. Zu einem einheitlichen Eindruck konnte es nicht kommen, es blieb ein interessantes Experiment. Die Einzelbeobachtungen bei der Aufführung wurden in den vorausgehenden Kapiteln von mir verwertet.

Anmerkungen.

[1]) Goethe, „Dichtung und Wahrheit", III, 11.

[2]) Ausgabe von F. Blei, s. a. a. O., ferner: J. M. R. Lenz, Gesammelte Schriften. In 4 Bänden herausgegeben von Ernst Lewy. Berlin.

[3]) In der Zeitschrift „Die Gesellschaft", München, Jahrgang 1892, S. 568 ff.

[4]) Ebda. S. 580.

[5]) Ebda. S. 569.

[6]) „Doch uns, die frei zu fühlen wagen,
Und was sie fühlen, auch frei sagen,
Gefällt die Frau Mama Natur
In ihrer schönen Nacktheit nur."
Lenz, „Abschiedsode", I, 168 ff.

[7]) Vor allem durch Herders „Kritische Wälder" (1769) und „Von deutscher Art und Kunst" (1773).

[8]) Lavater an Herder, 7. Okt. 1775. Sauer, a. a. O. S. X.

[9]) I, 221 ff.

[10]) II, 327 ff.

[11]) IV, 293 ff.

[12]) Vgl. III, 461, unten. Blei in seiner Ausgabe ist dem Wunsch des Dichters nachgekommen.

[13]) Stammler, a. a. O., S. 3.

[14]) Ebenda, S. 66 ff.

[15]) I, 539.

[16]) Stammler, 35.

[17]) I, 539 f.

[18]) Rosanow, a. a. O. S. 196, Stammler, S. 35 ff.

[19]) Brief von Joh. Chr. Lenz an seinen Bruder Jakob vom 24. Sept. 1772. Waldmann, S. 10 ff.

[20]) Rosanow, S. 196.

[21]) Notiz aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen vom 16. Juni 1775. Wieder abgedruckt bei Dorer-Egloff, a. a. O. S. 125.

[22]) Stammler, S. 24.

[23]) „Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmackes." 1796. I, 133 ff. (Sauer, a. a. O. 54.)

[24]) Brief an Frau von La Roche. III, 461.

[25]) Herder, Nachlaß, I. S. 225. (Ulrichs.)

[26]) III, 458. 23. Juli 1775.

[27]) Buchner „Aus den Papieren der Weidmannschen Buchhandlung", II, 50 und 59. (Ulrichs.)

[28]) Waldmann, S. 48.

[29]) III, 458.

30) Vgl. Beaulieu-Marconnay in Gosches Archiv, II, 245 ff. (Ulrichs.)
31) Zimmermann an Reich, 30. März 77. Ebenda.
32) Wieder abgedruckt bei Erich Schmidt, Lenziana.
33) III, 458.
34) „Deutsche Rundschau", 1877, S. 254 ff.
35) Rosanow, S. 240.
36) Froitzheim „Lenz, Goethe und Cleophe Fibich", S. 25.
37) S. Anm. 36.
38) Im Straßburger Archiv aufbewahrt. Von Froitzheim gefunden und mitgeteilt, a. a. O. S. 37 ff. Blei, III, 458 ff.
39) Goethejahrbuch X, 1889, S. 47.
40) Auserlesener Briefwechsel I, S. 232. (Ulrichs.)
41) Rosanow, S. 301 f.
42) Sauer, a. a. O. S. 89, Fußnote.
43) „Die Soldaten" III, 10 und V, 5.
44) Euphorion 3, 529 f. Briefe Lenzens an Frau von La Roche.
45) Brief an Herder, Febr. 1776. Waldmann, S. 40, Aus Herders Nachlaß I, 236, Nr. 8.
46) Ersichtlich aus „Moralische Bekehrung eines Poeten" (Poet), hgg. von Karl Weinhold, Goethejahrbuch X, 1889.
47) Angespielt auf die Kritik über die „Anmerkungen übers Theater" mit einem scharfen „Zusatz des Herausgebers" im Teutschen Merkur, 1775, S. 94—96. Rosanow, S. 164 f.
48) „Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken" IV, 312.
49) Der Teutsche Merkur, Dez. 1774. Rosanow, 224 f.
50) Vgl. „Anmerkungen übers Theater", I, S. 239.
51) Ebenda. S. 237.
52) Ib. S. 238.
53) Rosanow, S. 145 ff.
54) „Anmerkungen" I, S. 253.
55) Ib., S. 238.
56) Vgl. Schiller, in der unterdrückten Vorrede zu den Räubern: Ich kann demnach eine Geschichte dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen d r a m a t i s c h e n R o m a n und kein theatralisches Drama.
57) Selbstrezension des Neuen Menoza. II, 331.
58) „Anmerkungen" I, S. 253.
59) Ib., S. 238.
60) „Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare", IV, S. 255.
61) Goethe, „Dichtung und Wahrheit", III, 14. B.
62) M. F. Quintilianus spricht sich in seiner „Institutio oratoria" gegen, John Locke in „Some thoughts ai education" für die Hofmeister-erziehung aus.
63) Selbstrezension des Neuen Menoza, II, 334.
64) Brief an Herder. März 1776. Waldmann, S. 48.
65) Tagebücher, herausgeg. von R. M. Werner, I, 315. Gold. Klass. Bibl.: Hebbel, IX, S. 160 ff.
66) Weinhold, Nachlaß, S. 3.
67) Diese Szene war es wohl vor allem, die Schröder veranlaßte, den Hofmeister zu bearbeiten und selbst den Major zu spielen. Wie aus Meyer, „Fr. L. Schröder" I, 300 f. hervorgeht, wurde diese Szene von Schröder und seiner Frau sehr naturalistisch gespielt und machte tiefen Eindruck.
68) Vgl. Kapitel VI.
69) Selbstrezension des Neuen Menoza. II, 334.
70) Ib. II, 331.

71) Siehe Anm. 65.

72) „Besonders verdroß ihn (Lessing) Lenzens Gewäsch über das Drama, das er einem übersetzten Stücke von Shakspeare vorgesetzt.“ Weiße an Uz, 20. Mai 1775. Morgenblatt 1840 Nr. 296 (Koberstein).

73) Artur Eloesser „Das bürgerliche Drama“. Berlin 1898. S. 127 ff.

74) Ib. S. 129. Lenz an Sophie von La Roche.

75) Hermann Hettner „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts“, III, 1, S. 208.

76) Froitzheim, a. a. O., S. 10, spricht von einem „Cynismus der Anschauung, der unser sittliches Gefühl empört.“

77) Weinhold, Nachlaß S. 326. Blei, III, 463 f.

78) „Über die Bearbeitung der deutschen Sprache im Elsaß, Breisgau und den benachbarten Gegenden.“ IV, S. 247.

79) Besprochen von Lessing in der Berlin. Zeitung 1751. (Schriften, hsg. von Muncker-Lachmann, 4, 289 f.)

80) Diese lag mir aus der K. Universitätsbibliothek München vor.

81) Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza. Naumburg im August 1775. (Richtiger Druckort Karlsruhe. In Schlossers „Kleine Schriften“, Basel, bey Carl August Serini, 1779, aufgenommen.) Bei Blei abgedruckt II, 4. Beilage, S. 463.

82) Nachwort Lenzens zu dem Drama, zuerst von Weinhold, Nachlaß, S. 329 veröffentlicht. Bei Blei III, S. 465 abgedruckt.

83) Rosanow, S. 250 ff.

84) Ib. S. 325.

85) Vor allem in den „Anmerkungen übers Theater“, auch im „Pandämonium Germanikum“.

86) „Vor kurzem sprach ich Goethen, der, wie er sagt, seine literarische Laufbahn Lenzen überlassen: Dieser wird uns mit einer Menge Trauerspiele beschenken, wovon der Engländer, eine dramatische Phantasie, ein Pröbchen ist. Ich kann diese dramatischen Ungeheuer unmöglich mit Vergnügen lesen und werde bald dem Pastor Götze recht geben, doch scheint das Publikum auch nach und nach von der Bewunderung nachzulassen und die Dramen und Volkslieder werden auch ihre Zeit gehabt haben.“ Chr. Felix Weiße an Blankenburg, 18. Juni 1776. Goethe-Jahrbuch XIII, 122. Waldmann S. 58.

87) Rosanow, S. 335 ff.

88) Steig, („Achim von Arnim und die ihm nahestanden“, I. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894.) druckt S. 154 und S. 161 f. einen brieflichen Meinungsaustausch der beiden Dichter über Lenz ab.

89) „Flüchtige Aufsätze von Lenz.“ Herausgegeben von Kayser. Zürich, Joh. Caspar Füeßli, 1776.

90) Breslau 1887. „Die sizilianische Vesper“, Trauerspiel von J. M. R. Lenz. Herausgegeben von Karl Weinhold.

91) Rosanow, S. 409.

92) Blei, III, 468.

93) „Die Landplagen“, ein Gedicht in 6 Büchern nebst einem Anhang einiger Fragmente. Königsberg bei J. D. Zeisens Wittwe und J. H. Hartungs Erben. 1769.

94) Rosanow, S. 338.

95) „Dramatischer Nachlaß“ von J. M. R. Lenz. Zum ersten Male herausgegeben und eingeleitet von K. Weinhold. Frankfurt a. M. 1884.

96) Rosanow, S. 337 ff.

97) Nachlaß, S. 321.

98) „Anmerkungen übers Theater“ (1774), I, 221 ff.

99) „Lenz und Shakespeare". Ein Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode von Herman Rauch. Berlin 1892.
100) Rosanow, S. 182 ff.
101) In Kösters Probefahrten, Bd. 13, 1909.
102) „Anmerkungen", I, S. 237.
103) „Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken", IV, S. 312.
104) Rosanow, S. 186.
105) Weinhold, Nachlaß, S. 24 ff.
106) Erich Schmidt, Lessing. I. B., S. 170.
107) Vergl. die Muncker'sche Lessing-Ausgabe, Band 2, 3 und 4, ferner Erich Schmidt, Lessing, Berlin. 3. Auflage, 1909. I, S. 170 ff.
108) „Verteidigung der Verteidigung des Übersetzers der Lustspiele", II, S. 340.
109) Ebenda.
110) Ib. S. 343.
111) Ebenda.
112) Erich Schmidt, „Lenz und Klinger", S. 26.
113) Rosanow, S. 193.
114) Septemberheft 1774 des Teutschen Merkur.
115) Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus: Miles gloriosus. Erklärt von O. Fr. Lorenz. Berlin 1886. 2. Aufl.
116) Weinhold, Nachlaß, S. 21 ff., Blei, II, 349 ff.
117) Vgl. Waldmann, S. 23.
118) Selbstrezension des Neuen Menoza, II, S. 331.
119) I, 193 f.
120) I, S. 240 f.
121) B. Litzmann, „Fr. L. Schröder", Hamburg und Leipzig 1894, II, S. 235.
122) „Der Schmuck". Ein Lustspiel in fünf Aufzügen von A. M. Sprickmann. Originalausgabe. Münster 1780, bei Philipp Heinrich Perronon.
123) Stammler, a. a. O., S. 57.
124) Ib., S. 104 ff.
125) Ib., S. 59.
126) Ib., S. 61.
127) Meyer, a. a. O., S. 301.
128) Ib., S. 300.
129) Litzmann, a. a. O. II, 235.
130) Artur Kutscher, „Eduard von Bauernfelds „Soldatenliebchen" und J. M. R. Lenz' „Soldaten", München, im 6. Heft des I. Jahrgangs (1911/12) der Münchner Halbmonatsschrift „Janus".

Lebenslauf.

Ich, Oskar Gluth, bin am 16. September 1887 als Sohn des Komponisten, Kapellmeisters und Kgl. Professors an der Akademie der Tonkunst Viktor Gluth und seiner Gattin Marie, geb. Kieslinger, zu München geboren. Nachdem ich das Ludwigsgymnasium in München absolviert und meiner Militärdienstpflicht Genüge geleistet hatte, oblag ich an der K. Ludwig-Maximilians-Universität München (seit Herbst 1907) und ein Semester lang auch an der K. Universität Würzburg germanistischen, kunstgeschichtlichen und philosophischen Studien. Das Jahr 1908/09 blieb ich der Universität ferne, um mich ganz literarischen und theatralischen Bestrebungen widmen zu können. In der übrigen Zeit hörte ich vor allem Vorlesungen der Herren: Prof. Brentano, Burger, Knapp, Kutscher, v. d. Leyen, Lipps, Marbe, Muncker, Paul, Peters, Pöhlmann, Rötteken, Scherman, Schneider, Stölzle, Voll und Wölfflin. Ich schulde allen meinen verehrten Lehrern, voran Prof. Dr. Franz Muncker, wärmsten Dank.